CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

4-1

ACTA UNIVERSITATIS STOCKHOLMIENSIS
Stockholm Oriental Studies
11

Stella Sandahl-Forgue

LE GĪTAGOVINDA

Tradition et innovation dans le kāvya

ALMQVIST & WIKSELL INTERNATIONAL
STOCKHOLM-SWEDEN

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

यदहं समर्पयति

कृष्णः

1.1.1981

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Stella Sandahl-Forgue

LE GĪTAGOVINDA

Tradition et innovation dans le kāvya

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Stella Sandahl-Forgue

LE GĪTAGOVINDA

Tradition et innovation dans le kāvya

ALMQVIST & WIKSELL INTERNATIONAL
STOCKHOLM-SWEDEN

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Copyright: Stella Sandahl-Forgue 1977

ISBN 91-22-00105-0

Printed in Belgium by
Imprimerie Orientaliste, B-3000 Louvain, 1977

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

AVANT-PROPOS

Cette étude est basée sur une thèse pour le Doctorat de spécialité «Études Indiennes», présentée en mai 1973 à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris. De nombreuses personnes ont bien voulu s'intéresser à mon projet et je souhaite les remercier ici : en premier lieu, mon directeur de thèse de jadis, M. Armand Minard, professeur à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, qui m'a incitée à reprendre ce qui était alors un mémoire de maîtrise afin d'en faire un travail plus approfondi. En me suggérant le titre de cette étude, il me donna une direction de recherche inestimable, avec sa clarté d'esprit exemplaire; je remercie également Madame Colette Caillat, professeur à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, dont l'enseignement m'a ouvert des horizons insoupçonnés sur la linguistique indo-aryenne. Elle m'a guidée avec précision et patience à travers la jungle de cette discipline; M. Pierre-Sylvain Filliozat, directeur d'études à l'E.P.H.E. à Paris, a bien voulu faire un cours sur le Gīt. à ma demande, en 1969; M. Ludwik Sternbach, professeur associé au Collège de France, m'a donné accès à sa riche bibliothèque personnelle et a toujours montré un vif intérêt pour mon travail. Qu'ils trouvent ici l'expression de ma gratitude.

Mais c'est envers M. Siegfried Lienhard, professeur à l'Université de Stockholm, que j'ai la plus grande dette de reconnaissance. C'est lui qui a guidé mes premiers pas dans l'indianisme et qui m'a initiée au kāvya. Il est naturel que mes conceptions sur le kāvya soient profondement influencées par son enseignement. Qu'il ne soit pas tenu responsable, cependant, des notions erronées que je pourrais avoir à ce sujet! C'est encore M. Lienhard qui a proposé que je reprenne ma thèse de manière qu'elle soit susceptible d'être publiée dans la série Stockholm Oriental Studies qu'il dirige à l'Université de Stockholm. Je le remercie vivement de ses encouragements, et de tous ses conseils.

Je mentionnerai aussi le précieux concours de l'Institut de Civilisation Indienne, de l'École Française d'Extrême-Orient, de la Société Asiatique à Paris, et de la bibliothèque Joseph Regenstein à l'Université de Chicago, dont les bibliothécaires m'ont facilité le travail de maintes façons. Je n'aurai garde d'oublier mes amies Madame Elisabeth Eczet et Mademoiselle Françoise Delvoye qui m'ont apporté beaucoup d'aide

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

pratique quand j'ai mis au point ma thèse. Enfin, je tiens à mentionner avec une gratitude particulière M. Kamaleshwar Bhattacharya, maître de recherche au C.N.R.S. à Paris : il a bien voulu relire mon manuscrit avec attention, et me faire part de suggestions très précieuses : je lui adresse mes remerciements les plus sincères.

En dépit de toute l'aide de tant de maîtres, je crains qu'il ne reste encore des insuffisances et des imperfections, dont j'assume naturellement l'entière responsabilité.

L'impression de cet ouvrage a pu se faire avec le généreux concours financier de Humanistiska Forskningsrådet, Stockholm, de la Konung Gustaf VI Adolfs 80-årsfond för svensk kultur, Stockholm, du comité de rédaction des Acta Universitatis Stockholmiensis et de Längmanska Kulturfonden, Stockholm. Je leur exprime ici ma vive reconnaissance.

Stella SANDAHL-FORGUE

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS 7
TABLE DES MATIÈRES 9
ABRÉVIATIONS 11

LANGUE, MÉTRIQUE, ANALYSE LITTÉRAIRE

Introduction générale 15

PREMIÈRE PARTIE

LA LANGUE

Introduction 21
Remarques phonétiques 23
Le pluriel 29
La signification du mot *bhara* 31
Les pronoms 33
Le comparatif et le superlatif 39
Les adjectifs verbaux d'obligation 42
L'infinitif 42
L'absolutif 44
Le participe présent 47
Le locatif absolu 57
Le passé 60
L'optatif 74
Le futur 76
L'impératif 78
Le présent 81
Les dénominatifs 87

DEUXIÈME PARTIE

LA MÉTRIQUE

Introduction 91
Les mètres dans les vers *vṛtta* 92
Les vers en *āryā* 96

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Les mètres dans les chansons 96
Les rimes et autres ornements de sonorité 116

TROISIÈME PARTIE

ANALYSE LITTÉRAIRE

Introduction 123
Le poète et son œuvre 124
Le Gītagovinda et la tradition littéraire 126
Les jeux de l'amour 132
Les couleurs des sentiments 144

CONCLUSION 155

LE TEXTE

Éditions 159
Le texte 161

INDEX

Index verborum 209
Bibliographie 269

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

ABRÉVIATIONS

N = édition du Gīt. de Nārāyaṇa Rāma, Bombay 1949.
L = édition du Gīt. de Ch. Lassen, Bonn 1836.
A = édition du Gīt. de V.M. Kulkarni, Ahmedabad 1965.
H = édition du Gīt. d'Aryendra Sharma, Hyderabad 1969.
J. Bloch : *Indo-Aryan* = J. Bloch : *Indo-Aryan from the Vedas to modern times*, (les chiffres entre parenthèse se réfèrent à l'éd. fr.)
Böhtlingk-Roth *I-VII* = O. Böhtlingk-R. Roth : *Sanskrit Wörterbuch*, Tomes I-VII.
S.K. Chatterji : *O.D.B.L.* = S.K. Chatterji : *Origin and Development of the Bengali Language*.
Debrunner Sfx = A. Debrunner : *Altindische Grammatik von J. Wackernagel*, tome II, 2.
A.D. Mukherji : «Lyric Metres» = A.D. Mukherji : Lyric Metres in Jayadeva's Gīta-Govinda, *J.A.S.*
R. Pischel : *Grammatik* = R. Pischel : *Grammatik der Prākritsprachen*.
L. Renou : *Gramm.* = L. Renou : *Grammaire sanscrite*, tome I et II réunis.
L. Renou : «Kāvya» = L. Renou : Sur la structure du kāvya, *Journal Asiatique* 1959.
L. Renou : *Études* = L. Renou : *Études de grammaire sanskrite*.
Turner : *Comp. Dict.* = R. Turner : *A Comparative Dictionary of the Indo-Aryan Languages*.
Wackernagel *I*, *II.1*, *III* = J. Wackernagel : *Altindische Grammatik*, Tomes I, II.1, III.
W.D. Whitney : *Grammar* = W.D. Whitney : *Sanskrit Grammar*.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

LANGUE
MÉTRIQUE
ANALYSE LITTÉRAIRE

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Le titre de cette étude, *Le Gītagovinda. Tradition et innovation dans le kāvya*, indique la direction générale de mes recherches. Car le Gīt. n'est pas un kāvya habituel; on peut même hésiter à l'appeler ainsi[1], et cette hésitation atteste que nous sommes devant une œuvre ambiguë, devant une chose auparavant inconnue dans la littérature sanskrite[2]. L'innovation, ou, mieux, les innovations, se trouvent sur trois plans dans ce poème : la langue, le mètre et le style. A propos de la langue, on peut se demander si le sanskrit du Gīt. est véritablement le même que celui des kāvya. Dès lors qu'un grand savant comme Richard Pischel affirme sans ambiguïté être convaincu que le Gīt. n'a jamais été écrit en sanskrit, mais en apabhraṃśa, et a été ensuite adapté en sanskrit[3], il convient d'examiner en détail la langue d'une telle œuvre pour voir s'il s'agit d'une traduction. Si le sanskrit a été calqué sur un original écrit en apabhraṃśa, on devrait en retrouver des traces de cette transposition. Mais, s'il en a été ainsi, il me semble que Pischel aurait dû distinguer les 24 chansons des vers qui les entourent (désormais appelés vers *vṛtta* en raison des mètres employés[4]). Car il n'est pas exclu qu'il y ait une différence entre le sanskrit des chansons et celui des vers *vṛtta*. S.K. Chatterji, lui aussi favorable à l'hypothèse d'une traduction, considère que les chansons étaient originalement écrites en vieux bengali. Ces chansons auraient été traduites en sanskrit par un ou plusieurs *paṇḍit*, qui les auraient, en même temps, insérées dans un cadre, les vers *vṛtta*, qui, eux, auraient été directement rédigés en sanskrit[5].

Afin de vérifier si la théorie d'une traduction pouvait être soutenue, j'ai procédé à un recensement de la langue du Gīt.. J'ai attaché une

---

[1] L. Renou : «Kāvya», note 5, p. 64. Cf. L. Renou : *Histoire de la langue sanskrite*, p. 161.

[2] Cf. S.K. De : *Treatment of Love in Sanskrit Literature*, p. 57.

[3] «Ich zweifle nicht, dass er (le Gīt.) einem Originale in Prākrit, richtiger Apabhraṃśa, nachgebildet ist...» R. Pischel : *Hofdichter des Lakṣmaṇasena*, p. 22.

[4] Pour la distinction entre les mètres appelés *vṛtta* et les mètres à mores, voir L. Renou-J. Filliozat : *L'Inde classique II*, p. 716.

[5] S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, p. 126. *Ibid*: *Jayadeva* p. 32-33.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

importance primordiale aux verbes, car l'effondrement du système verbal est un des traits les plus saillants qui permettent d'établir la différence entre le sanskrit et les langues moyen- et néo-indiennes[6]. Mais l'inventaire complet des formes verbales n'a pas permis de fournir de preuves décisives pour décider si le Gīt. est une traduction d'une langue autre que le sanskrit, ou s'il a été écrit directement dans cette dernière langue. Pourtant, cet inventaire n'aura pas été inutile en un sens : il m'a permis de constater que certaines particularités de la langue du Gīt. s'opposent aux particularités du style dit kāvya, en même temps qu'elles coïncident avec celles qu'on trouve, d'une part, en apabhraṃśa, et, d'autre part, en vieux bengali. Coïncidence, influence ou tout simplement habitude stylistique? telle est la question par laquelle s'achève la première partie de cette étude.

Quant à la métrique du Gīt., l'innovation dans le kāvya est évidente. Le Gīt. contient 24 chansons rimées. On n'a jamais vu en sanskrit auparavant de vers à rimes finales, tandis que c'était chose courante dans la poésie apabhraṃśa[7] et dans la poésie en vieux bengali (les Caryā)[8]. Mais les vers rimés en apabhraṃśa suivent des schémas métriques établis[9], tandis que les mètres des chansons du Gīt. défient toute tentative pour les rapprocher de schémas métriques connus. Pour étudier, sinon interpréter, le rythme des chansons, j'ai établi un inventaire métrique. Cet inventaire n'a pas le mérite d'être le premier, car Ch. Lassen, dans son édition du Gīt. de 1836, étudie et commente le rythme de chacune des chansons[10]. Cependant, la méthode d'interprétation suivie par Lassen était celle de la métrique classique gréco-latine. Le désavantage en est patent : une telle analyse ne peut s'appliquer aux chansons du Gīt., car il va de soi que les chansons de Jayadeva ont été écrites pour être chantées. C'est donc par la musique qu'il faut comprendre les mètres Il n'y a qu'un inconvénient : la musique originale du Gīt. est perdue depuis longtemps. Le savant auteur du commentaire *La Rasikapriyā*, le roi Kumbha de Mevāṛ (1433-68), se plaignait déjà de l'insuffisance des indications musicales de Jayadeva; et, il s'est enhardi à restituer la musique du Gīt.. De son côté Sir William Jones raconte les mésavantures survenues lorsqu'il

---

[6] S. Bloch : *Indo-Aryan*, p. 219 (221)-236 (238).
[7] L. Renou-J. Filliozat : *L'Inde classique II*, p. 717.
[8] Voir M. Shahidullah : *Les Chants mystiques de Kāṇha et de Saraha.*
[9] Cf. le *Prākṛtapaiṅgala*, éd. C.M. Ghosha, Bibliotheca Indica, Calcutta 1902.
[10] *Gītagovinda*, éd. ch. Lassen, p. xxv-xxxv.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

recherchait la musique originale au XVIII[e] siècle[11]. Il existe heureusement une étude approfondie de la métrique des chansons[12], et c'est avec elle que je propose toute une réinterprétation des analyses métriques.

Si les chansons représentent une innovation dans le kāvya sur le plan métrique, les vers *vṛtta* sont traditionnels. Du fait même que les mètres employés sont des mètres très connus en sanskrit classique, il me semble hors de doute que ces vers ont été écrits directement en sanskrit. Pourtant, on y trouve des procédés de style — rimes intérieures, une certaine manière d'allitérer — qui sont typiques de Jayadeva, sans qu'on puisse pour autant dire qu'il s'agisse d'une véritable innovation.

Dans la troisième partie de cette étude, j'ai tenté de replacer le Gīt. dans son contexte littéraire; mais peut-on parler de contexte littéraire en faisant abstraction du contexte religieux? Ceux deux aspects semblent étroitement imbriqués dans le poème. Quand Jayadeva dit qu'il s'adresse aux *rasikajana*[13], cela signifie-t-il qu'il écrit pour les *vaiṣṇava-bhakta*, ou pour les *sahṛdaya*? De même, lorsqu'il parle de *rasa* et de *bhava*[14], fait-il allusion aux termes techniques de la poétique ou s'agit-il de la terminologie religieuse vaiṣṇava? Ces questions sont primordiales, car leur réponse renferme la clef du Gīt..

Si le Gīt. est une œuvre conçue uniquement pour les *vaiṣṇava-bhakta*, pourquoi Jayadeva a-t-il choisi d'écrire en sanskrit? Les chansons auraient aussi bien pu être écrites en vieux bengali ou en apabhraṃśa, au lieu d'être une imitation sanskrite de la poésie populaire. Peut-être faut-il chercher la réponse dans le contexte socio-religieux. Nous savons qu'il y a eu au XII[e] siècle au Bengale un réveil hindouiste sous la dynastie Sena[15], et une renaissance de la langue sanskrite[16]. Jayadeva aurait choisi le sanskrit parce que c'était la langue de prestige, notamment religieux. Mais son sanskrit n'est pas toujours aussi complexe que celui du kāvya. Le sanskrit du Gīt., tout au moins

---

[11] William Jones: «On the musical modes of the Hindus», *Music of India*, p. 101.

[12] A.D. Mukherji: «Lyric Metres in Jayadeva's Gītagovinda, *Journal of the Asiatic Society*, Vol. IX, No 384, 1967, p. 232-245.

[13] Gīt. 12.8, 18.8, 23.8.

[14] Gīt. 23.8.

[15] S. Dasgupta: *Obscure Religious Cults*, p. 118.

[16] M. Chakravarti: «Sanskrit Literature in Bengal during the Sena rule», *JASB* 1906; S.K. De: «Sanskrit Literature under the Sena Kings of Bengal, *New Ind. Ant.*, Extra Series I, 1939; S.K. De: «Bengal's Contribution to Sanskrit Literature» dans *Studies in Bengal Vaiṣṇavism*.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

celui des chansons, était sans doute facilement compréhensible même pour ceux qui n'étaient pas instruits[17].

Si Jayadeva s'adresse aux connaisseurs, l'innovation dans le kāvya est hardie. On n'a jamais vu auparavant de chansons populaires adaptées en sanskrit, et, de surcroît, entourées de vers dans la pure tradition du kāvya. Ce mélange est tout à fait nouveau. En outre, si Jayadeva juxtapose deux traditions dans son poème, il sait aussi les mêler, car, à partir de la chanson 19, les chansons ressemblent plus au style du kāvya qu'aux chansons populaires. Cette hardiesse n'est permise qu'à un poète sûr de son génie, comme c'est le cas pour Jayadeva. Ne s'appelle-t-il pas lui-même *kavirājarāja*[18], «roi des rois des poètes»?

On peut aussi voir dans le premier vers du Gīt. une allusion à un vers attribué au roi Lakṣmaṇasena[19] qui, selon la tradition, était le mécène de Jayadeva. Si allusion il y a, le Gīt. pourrait-il être un poème pour les initiés? C'est possible; Pischel cite trois vers de Lakṣmaṇasena et quatre d'Umāpati[20] sur le même thème, celui des amours de Kṛṣṇa et de Rādhā. Il est évident que Kṛṣṇa et Rādhā étaient l'objet de nombreux vers à l'époque, étant donné que le réveil hindouiste tourne essentiellement autour de Kṛṣṇa[21]. Mais les vers de Jayadeva ressemblent souvent aux illustrations du Kāmasūtra : mêmes les bénédictions qui terminent chaque *sarga* sont en réalité des vers érotiques, et ce n'est pas la formule terminale *Hariḥ pātu vaḥ* qui y change quoi que ce soit[22].

Pourtant, on aurait tort sans doute de voir dans le Gīt. un poème élégant pour amuser la cour. Même si Kṛṣṇa y est traité avec une certaine désinvolture, il reste un dieu; je pense surtout au *stotrakāvya* qui sert d'introduction, et où Kṛṣṇa est un dieu plutôt honorable. Si, par la suite, les amours de Kṛṣṇa avec Rādhā et avec les bergères se prêtent à un style plus léger, parfois même équivoque, il ne faut pas s'en étonner. Kālidāsa ne traite-t-il pas l'amour de Śiva et de Pārvatī avec beaucoup de réalisme dans le Kumārasaṃbhava?[23] Le Gīt. semble

---

[17] A.D. Mukherji : «Lyric Metres in Jayadeva's Gītagovinda», *J.A.S.* 1967, p. 245.
[18] Gīt. 21.8.
[19] Le *Saduktikarnāmṛta* I.55.2; cf. R. Pischel : *Hofdichter des Lakṣmaṇasena*, p. 11.
[20] R. Pischel : *op. cit.*, p. 11-14.
[21] S. Dasgupta : *Obscure Religious Cults*, p. 118.
[22] Les bénédictions de Lakṣmaṇasena et d'Umāpati ne sont pas non plus dépourvues de sous-entendus érotiques.
[23] Peu importe si les chants du Kumārasaṃbhava auxquels je fais allusion sont authentiques on non. La question ne me paraît pas être là.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

plutôt chaste en comparaison. C'est pourquoi il faut comprendre les *rasika-jana* auxquels s'adresse Jayadeva comme étant à la fois des *vaiṣṇava-bhakta* et des *sahṛdaya*. L'équivoque est d'ailleurs presque de règle dans la poésie sanskrite.

Il est difficile de distinguer entre la tradition et l'innovation stylistique dans une œuvre comme le Gīt., car il s'agit d'une poème d'une harmonie parfaite. Mieux vaut parler d'innovation dans la tradition. Jayadeva ne rompt pas avec la grande tradition de la littérature sanskrite; au contraire, il infuse une vie nouvelle à une littérature mourante écrite dans une langue morte. Mais telle est l'ironie de l'histoire : au moment où cette littérature et cette langue se raniment et revivent, la culture hindoue va succomber sous les coups d'une culture étrangère introduite par l'envahisseur musulman. Le Gītagovinda sera le dernier chef-d'œuvre de la littérature sanskrite.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

PREMIÈRE PARTIE

LA LANGUE

INTRODUCTION

A l'époque où vécut Jayadeva, un poète avait le choix entre plusieurs langues pour composer ses œuvres. Son choix dépendait de ses ambitions et de son degré de culture. Dans le cas d'un fin lettré soucieux de la postérité, le sanskrit était la langue par excellence, car le mahākāvya sanskrit continue à fleurir à la cour des différents souverains indiens comme une plante de serre. Cette poésie traditionaliste et savante ne peut s'exprimer qu'en sanskrit.

Mais il existe une autre langue, l'apabhraṃśa. Le terme d'apabhraṃśa mérite un éclaircissement. Ce n'est pas, comme le veulent tant de savants[1], une langue intermédiaire entre le moyen-indien et le néo-indien. Celui qu'on rencontre dans les textes est une langue *littéraire* au même titre que le sanskrit, et la mise en garde de J. Bloch est toujours valable :

> «il est imprudent d'étendre le terme d'apabhraṃśa, qui dénote une langue littéraire d'un type assez défini, aux langues parlées inconnues qui font la transition entre le moyen indien et l'indien moderne»[2].

C'est à la suite d'une interprétation erronée d'un vers de Daṇḍin[3] qu'on a cru que l'apabhraṃśa était une langue parlée. En effet, Daṇḍin dit que l'apabhraṃśa était la langue des bouviers, etc. *dans les kāvya*. Une langue parlée dans les kāvya ne signifie nullement une langue vivante et parlée. L'apabhraṃśa de Daṇḍin se réfère à une langue littéraire fabriquée pour imiter le parler des bouviers,

---

[1] Comme par exemple S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, p. 19.

[2] J. Bloch : Préface aux *Chants mystiques de Kāṇha et de Saraha* de M. Shahidullah, p. xi; cf. S. Sen : *History of Bengali Literature*, p. 13; A.M. Ghatage : *Indo-Aryan Linguistics*, p. 126; S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, pp. 90 et 113.

[3] *ābhīrādi giraḥ kāvyeṣv apabhraṃśa iti smṛtāḥ | śāstre tu saṃskṛtād anyad apabhraṃśatayoditam*, *Kāvyādarśa* I.36, cf. *tad etad vaṅmayam bhūyaḥ saṃskṛtaṃ prākṛtaṃ tathā | apabhraṃśaś ca miśraṃ cety āhurār yāś caturvidham*, *ibid.* I.32.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

et non pas le véritable parler de ceux-ci, quoique l'imitation ait dû reposer sur certaines observations phonétiques.

Des vers en apabhraṃśa sont attribués à Jayadeva. Certains se trouveraient dans le *Prākṛtapaiṅgala*[4]. Mais même si un nommé Jayadeva est l'auteur de ces vers, s'agit-il bien de la même personne? En outre, deux autres vers en apabhraṃśa de Jayadeva se trouveraient dans l'*Ādigranth*[5].

Mais il importe peu de savoir si Jayadeva a écrit ou non des vers en apabhraṃśa. Il est plus important de souligner qu'il existait une littérature en apabhraṃśa et que Jayadeva a sans doute connu des poèmes en cette langue. Peut-être s'est-il aussi inspiré de la poésie apabhraṃśa en écrivant les chansons du Gīt.

Cependant, il existait aussi à l'époque une troisième langue, le vieux bengali. L'apabhraṃśa, en tant que langue littéraire, n'est pas une langue vivante. Autrement dit, la poésie populaire — celle qui est vraiment comprise par le peuple — doit s'exprimer dans une langue parlée. Il va de soi que cette poésie n'est pas toujours écrite. Mais on peut en supposer l'existence; d'abord parce que la poésie et la musique populaires existent toujours, qu'elles soient ou non écrites, et, en outre, parce que nous en avons des vestiges dans les célèbres Caryā, hymnes mystiques en vieux bengali. Il est vrai que le contenu des Caryā ne ressemble en rien aux chansons de Jayadeva; mais leur importance linguistique est indéniable, car ils prouvent l'existence d'une littérature écrite en vieux bengali.

Au XII[e] siècle, le bengali est déjà parvenu à la fin de la période dite du «bengali ancien», et il entre dans la phase du «bengali moyen»[6]. On pourrait même supposer que la langue maternelle de Jayadeva était le bengali[7]. D'ailleurs, si ce n'était pas le bengali ancien, la langue maternelle de Jayadeva était nécessairement une langue vernaculaire apparentée au bengali[8].

---

[4] *Prākṛtapaiṅgala*, pp. 334, 570, 576, 581 et 586.

[5] Ces vers sont cités et discutés dans S.K. Chatterji: *Jayadeva*, pp. 34-38. Cf. S.K. Chatterji: *O.D.B.L.*, p. 125; S.K. Dé: «Bengals Contribution to Sanskrit Literature», p. 78, note 441.

[6] Le bengali ancien va de 950 à 1200, le bengali moyen de 1200 à 1500. S.K. Chatterji: *O.D.B.L.*, pp. 129-32.

[7] Sur le lieu de naissance de Jayadeva, voir S.C. Mukherji: *A study of Vaiṣṇavism in Ancient and Medieval Bengal*, pp. 91-92; cf. B. Rath: «Orissa: the Home-land of Jayadeva», communication à l'*International Sanskrit Conference*, New Delhi, mars 1972, non publiée.

[8] Cf. J. Beames: *A Comparative Grammar of the Modern Aryan Languages of India*, Tome I, p. 120.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Que les 24 chansons de Jayadeva aient été modelées sur des chansons populaires semble hors de doute. C'est pourquoi il m'a paru utile, dans cette première partie de mon étude. de distinguer entre la langue des chansons et celle des vers *vṛtta*. Non que je souscrive à l'hypothèse de S.K. Chatterji, selon laquelle les chansons sont écrites par Jayadeva et les vers *vṛtta* par un autre auteur[9] : au contraire, pour des raisons qui seront exposées dans la troisième partie de mon étude, je suis convaincue que le Gīt. est l'œuvre d'un seul et même poète. Mais il suit deux traditions différentes : celle du kāvya et celle de la poésie populaire. Linguistiquement, il semble en subister des traces, qui sont examinées en détail dans les pages qui suivent.

REMARQUES PHONÉTIQUES

Il ne paraît pas utile de faire une analyse phonétique complète du Gīt.. Étant écrit en sanskrit, le système phonologique n'en est pas différent, en principe. Mais le fait que les chansons du Gīt. sont rimées m'a permis de faire certaines observations phonétiques; il m'a paru possible de les interpréter en y voyant d'éventuelles influences d'un parler vernaculaire. Ce parler ne peut être qu'un parler de l'Est : s'il est vrai que Jayadeva naquit au Bengale, il a dû parler un dialecte vieux bengali; s'il naquit en Orissa, comme le prétend, probablement à tort, B. Rath[9a], cela n'a pas d'importance linguistique. Car, au XII[e] siècle, l'oriya n'était pas une langue séparée d'une proto-langue comprenant le bengali et l'oriya[10].

D'autres remarques relèvent de la linguistique indo-aryenne en général : le /ṛ/ vocalique, l'opposition entre nasales rétroflexe et dentale à l'intervocalique, la désaspiration.

Traitons d'abord des points propres aux parlers de l'Est. Nous savons que les parlers de l'Est sont issus du prākṛt māgadhī (= māg.).

---

[9] S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, p. 126, cependant, l'auteur semble moins affirmatif dans son *Jayadeva*, bien qu'il garde son point de vue antérieur : que les chansons sont traduites ou adaptées de l'apabhraṁśa. *Jayadeva* p. 33.

[9a] «Orissa : the Home-land of Jayadeva», communication faite à l'*International Sanskrit Conference*, New Delhi, mars 1972, non publiée.

[10] D.P. Pattanayak : *A Controlled Historical Reconstruction of Oriya, Assamese, Bengali and Hindi*, p. 64; cf. J. Beames : *A Comparative Grammar of the Modern Aryan Languages of India*, Tome I, p. 120.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Une des caractéristiques principales de ce prākṛt est qu'il possède la sifflante palatale au lieu de la dentale[11]. Et, en effet, Jayadeva montre dans ses rimes qu'il n'y a qu'une seule sifflante, quelle que soit l'orthographe[12]. Voici d'abord les exemples :

°vināśana – garudāsana e (2.4)
°kṛta-hāse – °danturitāśe (3.5)
°vaṃśe – praśaśaṃse (4.6)
°vaṃśam – °vataṃsam (5.1)
°kusumam – suṣumam (15.2)
atirasam – °kalaśam (18.2)

Il y a d'autres exemples dans les différentes éditions : l'éd. A et l'éd. H ont la leçon °*vikāśe* rimant avec *vilāse* (3.4); ou le rime *sahasram – tamiśram* (5.4) dans l'éd. A (signalée comme variante dans N), *et alia*.

On peut ajouter deux rimes intérieures dans les vers *vṛtta* :

śvāsān – āśāḥ (V.3)
raśmir – yasmin (VII.8)

Toutes les deux se trouvent dans des vers en mètre *hariṇī*, où figurent précisément des rimes intérieures[13].

Ensuite, on rencontre assez souvent, mais avec deux orthographes différentes, le même mot *rasanā* ou *raśanā* f. «*ceinture*»; les commentaires glosent en général = *mekhalā*. Cette ceinture est pourvue de petites clochettes qui résonnent (dans 14.4 la *Rasikapriyā* glose *kṣudra-ghaṇṭika*).

Avec l'orthographe *rasanā* :

parihṛta-rasanam (bah. à jaghanam) (11.6)
mukharita-rasana-jaghana[14] (14.4)
maṇimaya-rasanam[14] (15.5)
rasatu rasanāpi (19.5)

Avec l'orthographe *raśanā* :

rasita-raśanā-rava-ḍiṇḍimam (20.6)

---

[11] La confusion entre /ṣ/ rétroflexe et le /ś/ palatal est si bien établie qu'il ne vaut pas la peine d'en parler. Il faut toujours regarder le contexte dans de tels cas, par exemple *veśa* et *veṣa*. Cf. W.D. Whitney : *Sanskrit Grammar*, §63a.

[12] Je signale ces faits dont la fréquence ici me paraît frappante. Mais on sait que les jeux phoniques *s/ś r/l* sont admis dans la poétique indienne classique.

[13] Cf. la partie sur la métrique.

[14] *rasanā* f. est parfois neutre *rasanam* nt. Dans 15.5, le mot peut aussi être interprété comme *rasana* nt. goût. La *Rasikapriyā* glose *mekhalam* (également neutre).

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

maṇi-raśanā (23.6)
maṇi-raśanā-vasanābharaṇī (24.7)

On notera l'allitération possible *raśanā-vasanā°*, et *rasita-raśanā°*.
Dans tous les cas, le sens de «ceinture» est bien établi; il ne s'agit pas du mot *rasana* nt. = goût, ni de *rasanā* f. = langue.

Jayadeva, ou plutôt l'éd. N, écrit *siñjāna* (XI.7), *sītkāra* (VI.2, XII.7) et *sītkaroti* (IV.3); mais les mots cités peuvent aussi s'écrire avec un /ś/ palatal[15].

Mais quelle était la sifflante? Compte tenu de la māg., on est tenté de poser comme phonème la sifflante palatale. De plus, le bengali moderne, issu du pkt. māg., a aussi comme seule sifflante la palatale[16]. Dans son tableau phonétique de l'apabhraṃśa māg., S.K. Chatterji pose la sifflante palatale comme phonème, mais il met aussi prudemment entre parenthèse, avec un point d'interrogation, la sifflante dentale[17]. Il se décide finalement pour la sifflante palatale[18]. G.V. Tagare admet sans discussion que la seule sifflante pour l'apabhraṃśa de l'Est était a palatale[19].

D.P. Pattanayak, cependant, pose comme protophonème la sifflante dentale, mais sans raison valable[20]. M. Shahidullah est plus explicite:

> «Modern Bengali indeed changes s, ṣ to ś in pronunciation, but writes the three sibilants in conformity with Skt. It seems very possible that this change of *sa* to *śa* is comparatively modern. Even now in the Western frontier dialects the *s* sound has been retained. Two of the cognate languages of Bengali, viz. Bihari and Oriya, do not show this *śa* and the remaining one, i.e. Assamese, in places where it does not change ś, ṣ, s to *h*, pronounces them as *s*. To this may be added the fact that in old Mss. of Bengali the use of *sa* preponderates over *śa*, ...»[21]

Que faut-il penser? A en juger par les rimes de Jayadeva, il semble sûr qu'il y a eu une seule prononciation, au moins dans les chansons. Car on constate, en quelque sorte, une neutralisation systematique

---

[15] Böhtlingk VII: *śiñjāna* (réf. au Gīt. 11.23 éd. L=XI.7: *śiñjāna-mañju*) et *śit-*.
[16] P. Meile dans L. Renou-J. Filliozat: *L'Inde classique I*, §§112, 176; S.K. Chatterji. *O.D.B.L.*, p. 158; J. Bloch: *Indo-Aryan*, pp. 72-73 (69-70).
[17] S.K. Chatterji: *O.D.B.L.*, p. 257.
[18] *Op. cit.*, p. 259, cf. pp. 546-47.
[19] G.V. Tagare: *Historical Grammar of Apabhraṃśa*, §54.
[20] D.P. Pattanayak: *A Controlled Historical Reconstruction of Oriya, Assamese, Bengali and Hindi*, p. 61; cf. pp. 38-39.
[21] M. Shahidullah: «Māgadhī Prākṛt and Bengali», *The Indian Historical Quarterly*, Vol. I, Nr 3, Sept. 1925.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

des différents ordres de sifflantes[22]. Mais est-ce que ceci est valable aussi pour les vers *vṛtta*? J'ai cité deux exemples plus haut. Si la prononciation est partout pareille quelle que soit l'orthographe, les allitérations deviennent encore plus fréquentes : *śvasiti katham asau rasāla-śākhāṃ* (IV.6)[23].

Encore une fois, la seule preuve qui permette de soutenir l'hypothèse d'une palatale est le pkt. māg. Or, il ne faut pas oublier que le pkt.māg. dans les drames est une langue *littéraire* parlée par des gens de *basses castes*, agents de police, pêcheurs, etc.[24]. Les gens cultivés faisaient-ils la distinction entre les sifflantes? Dans ce cas, on doit avoir une seule sifflante dans les chansons, qui sont une imitation en sanskrit des chansons populaires, et garder les deux prononciations dans les vers *vṛtta*, qui appartiennent au genre kāvya. Oserait-on conclure que toute la question des sifflantes en pkt. māg., en apabhraṃśa māg. et en vieux bengali relève de la sociolinguistique?

Cette même question se pose concernant un autre trait caractéristique du pkt.māg. : la prononciation /l/ pour /r/. Le sanskrit lui-même montre une certaine confusion entre /r/ et /l/, la prononciation /l/ pour /r/ ayant une valeur péjorative[25]. Dans ce cas-là, il semble naturel que les gens parlant le pkt. māg. dans les drames prononcent /l/ pour /r/, car ils sont de basses castes[26]. L'hypothèse de S.K. Chatterji n'est guère convaincante :

> «Probably there was a restoration (or rather importation) of /r/ in Eastern Māgadhi Apabhraṃśa through Sanskrit and Northern Indian influence»[27].

Puisque dans toutes les langues indo-aryennes modernes il y a une opposition phonologique entre /r/ et /l/, il me semble que cette opposition a toujours existé. Et il n'y a pas la moindre confusion chez Jayadeva, comme le montrent les rimes *rekham – lekham* (17.3 ou *nikurambam – vilambam* (20.4)[28].

---

[22] Cf. *supra*, p. 24.

[23] A.N. Jani signale des usages pareils dans le *Naiṣadhīyacarita* où «la prononciation bengali» est adaptée afin d'allitérer les sifflantes. A.N. Jani : *A Critical Study of Śriharṣa's Naiṣadhīyacaritam*, p. 98.

[24] Cf. A.C. Woolner : *Introduction to Prakrit*, pp. 177-187.

[25] A. Minard : *Trois énigmes sur les cent chemins II*, §388c ; L. Renou : *Histoire de la langue sanskrite*, p. 31, l. 8 et note 1 ; cf. *Wackernagel I*, §193.

[26] La prononciation /flaid lais/ pour /fraid rais/ «fried rice» attribuée aux Chinois dans les pays anglophones fournit un parallèle, avec la même valeur péjorative.

[27] S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, p. 258.

[28] Cf. S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, pp. 539-46 ; D.P. Pattanayak : *A Controlled Historical Reconstruction of Oriya, Assamese, Bengali and Hindi*, pp. 37-38, 60-61.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Une rime curieuse est *pūjite – yojite* (15.6). Il semble qu'il y ait eu une certaine confusion entre /ū/ et /o/, commencée déjà en vieux bengali, surtout si un /i/ suit[29]. La rime *pūjite – yojite* remplit cette condition. La question se pose aussi pour le dénominatif *vipolayati*, qu'on examinera plus loin avec les dénominatifs.

On peut s'attendre à une confusion entre /b/ et /v/. L'édition de Lassen a le plus souvent /b/ là où les autres éditions ont /v/. Mais il n'y a rien dans le texte qui permette d'en parler. Même si le bengali moderne a seulement le phonème /b/, il n'est pas sûr que tel ait été le cas en vieux bengali[30]. Le tracé semblable des deux lettres aide aussi à la confusion.

Certaines rimes relèvent de la linguistique indo-aryenne en général. Par exemple la rime entre nasale rétroflexe et nasale dentale dans *ramaṇīyam – kamanīyam* (11.8). L'opposition phonologique entre nasale rétroflexe et nasale dentale en position intervocalique existe en sanskrit, mais le rendement est faible[31] et on peut trouver des cas de rétroflexion spontanée en sanskrit même[32]. En moyen-indien, ce phénomène est de règle[33]; et du point de vue de la phonétique diachronique indo-aryenne, la rime *ramaṇīyam – kamanīyam* est parfaitement justifiée[34].

Quelques rimes dans le Gīt. soulèvent la question d'une éventuelle désaspiration :

paṭhanīyam – naṭanīyam (8.8)
payodhare – sahodare[35] (24.1)
vidadhāsi – dadāsi (7.6)
apidhānam – °nidānam[36] (11.6)
°udāram – amṛta-dhāram (8.6)

Dans le dernier cas, on peut dire que la rime oppose /d/ à /dh/ comme dans *udāram – bhāram* (9.1), où /d/ s'oppose à /bh/. Cela est normal : une aspiration initiale comme celle de *dhāram* se maintient. Mais les

---

[29] S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, pp. 395-96.

[30] D.P. Pattanayak mentionne seulement le proto-phonème /b/ : *A Controlled Historical Reconstruction of Oriya, Assamese, Bengali and Hindi*, p. 60.

[31] Voir les paires minimales relevées par A. Minard dans le C.R. de V.V. Ivanov et V.N. Toporov : *Sanskrit*. Izdatel'stvo vostocnoj literatury, Moscou 1960 dans le *BSL* Tome 58, fasc. 2, 1963.

[32] J. Bloch : *Indo-Aryan*, p. 60 (57); et autres.

[33] *Op. cit.*, p. 81 (78); Pischel : *Grammatik*, §224.

[34] Cf. Ch. Vaudeville : *L'Invocation. Le Haripāṭh de Dīyāndev*, p. 38.

[35] Cf. l'allitération *khala-haladhara-sodare* (15.7).

[36] Cette leçon seulement dans l'éd. N. Toutes les autres ont *nidhānam*, ce qui paraît une meilleure leçon. Cf. *nidāna* (2.4) et *nidhāna* (2.5).

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

autres exemples font hésiter : mauvaise rime ou réalité phonétique? Une désaspiration intervocalique existe en bengali, mais elle ne se produit pas avant la fin du XIV[e] siècle, affirme S.K. Chatterji[37], tandis que la désaspiration semble assez ancienne dans une langue comme le marathe[38].

Le /ṛ/ vocalique était devenu une voyelle brève déjà en haut moyen-indien. Dans les rimes du Gīt. on peut voir que le /ṛ/ vocalique a dû se prononcer comme /a/ ou comme /i/ :

virahena – gṛhena (7.2) (pron. /a/)
hṛdayam – atisadayam (11.8) (pron. /a/)
vilasitena – sukṛtena (10.5) (pron. /i/)

Dans la rime *pṛṣṭhe – gariṣṭhe* (1.2) on peut soupçonner, non pas un */priṣṭhe/*, mais simplement */piṣṭhe/*, du fait que plusieurs langues de l'Est ont gardé /i/ dans ce mot, par exemple «Ass. Or. *piṭhi*, Mht. *pīṭhi*, Bhoj. *pīṭh*, OAw. *pīṭh*»[39]. Le bengali *piṭha* n'est pas mentionné par Turner, mais par S.K. Chatterji[40].

Il peut aussi y avoir une métathèse dans la rime *nātha hare – (ā)vāsagṛhe* (12.1[8]) : *gṛha* est devenu déjà en moyen-indien *ghara* (aspiration par métathèse?[41]) ; nous avons donc la rime *hare – ghare*[42]. Ceci met en cause la rime citée ci-dessus, *virahena – gṛhena*, qui logiquement, doit être non **gahena* mais *ghareṇa*[43].

Toutefois, les exemples ne sont pas assez nombreux[44] pour qu'on puisse dire avec certitude que le /ṛ/ vocalique a perdu l'élément /r/[45] et est devenu une voyelle brève. Mais cela paraît vraisemblable.

L'ensemble des ces remarques phonétiques ne permet pas de tirer des conclusions. Mais il me semble que certains traits laissent entrevoir une influence vernaculaire : la prononciation uniforme des sifflantes, l'éventuelle désaspiration, le traitement du /ṛ/ vocalique. Il est pourtant impossible de dire quelle langue vernaculaire a pu influencer le sanskrit

[37] S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, p. 440 et suiv.
[38] J. Bloch : *La formation de la langue marathe*, §87 ; Ch. Vaudeville : *L'Invocation. Le Haripāṭh de Dñyāndev*, p. 41.
[39] Turner : *Comp. Dict.* 8370.
[40] S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, p. 355.
[41] Cf. M. Mayrhofer : *Kuzgefasstes Etymologisches Wörterbuch*, p. 344.
[42] Cf. R. Turner : *Comp. Dict.* 4240 (*gṛha*) et 4428 (*ghara*).
[43] Cf. S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, p. 355.
[44] On peut ajouter l'allitération *bhaṇa masṛṇavāni* (19.6) si l'on prononce *masaṇa°*. Cf. R. Turner : *Comp. Dict.* 10086 ; éventuellement aussi *prāṇān gṛhāna* (VII.9).
[45] L'élément /r/ du souscontinent se maintient seulement dans les parlers du Nord-Ouest. Cf. S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, p. 353.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

du Gītagovinda, car nous ne connaissons pas la langue de Jayadeva, ni celle de son auditoire. L'apabhraṃśa et le vieux bengali ne sont pas encore assez bien étudiés pour qu'on puisse s'appuyer sur des résultats certains. Et, d'ailleurs, aurons-nous jamais des conclusions irréfutables dans un domaine aussi difficile à cerner que celui de la linguistique diachronique indo-aryenne?

LE PLURIEL

Le kāvya, en particulier, se sert souvent de mots voulant dire 'masse, multitude', pour signifier le pluriel, surtout lorsqu'il s'agit d'un collectif[46]. Ce procédé n'est pas étranger à Jayadeva. Dans un composé comme *alikula-saṅkula-kusuma-samūha-nirākula-bakula-kalāpe* (3.2), on trouve trois mots différents qui n'ont pas d'autre fonction que d'exprimer le pluriel : *kula*, *samūha* et *kalāpa*[47]. La traduction littérale de cette phrase est : «(le printemps) qui a un groupe (litt. un carquois) d'arbres *bakula* peu dérangé par la multitude des fleurs pleines d'une masse d'abeilles». Une traduction possible serait donc : «(le printemps) où les arbres *bakula* sont peu dérangés par les fleurs pleines d'abeilles».

Pour mieux voir cette expression du pluriel, on peut considérer les exemples :

kadamba	gopa-kadamba-nitambavatī (5.3)
	°phena-kadamba-karambitam (22.3)
kalāpa	°bakula-kalāpe (3.2)
kula	yadu-kula° (2.3)
	sura-kula (2.4)
	ali-kula° (3.2)
	kulaṭā-kula (VII.1)
	madhupa-kula (21.6)
gaṇa	vraja-sundarī-gaṇa° (II.3)
	maṇi-gaṇa (5.4, 15.6, 22.7)
caya	ghana-caya° (15.2)
	kusuma-caya° (21.3)
	bhramara-cayam (24.4)
nicaya	vadhū-nicayena (7.1)
	madhukara-nicayam (15.4)
jana[48]	virahi-janasya (3.1[8])

[46] L. Renou : «Kāvya», p. 33, cf. note 149, p. 90.

[47] *kalāpa*, mentionné *op. cit.* p. 90, peut être une image, cf. p. 30.

[48] Parfois *jana* veut dire peuple. Dans ces cas-là, il n'y a pas de mot précédent qui puisse lui donner le sens de multitude. Ex. 1.5, 2.3, 7.2, 17.6, X.7.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

	yuvati-jana (3.1[8])
	vadhū-jana (3.2)
	yuva-jana (3.3, X.4)
	mūrcchita-jana° (III.4)
	vraja-sundara-jana (V.7)
	sakala-bhavana-jana (16.7)
	māninī-jana (19.8)
	taruṇi-jana (20.3)
	rasika-jana (12.8, 18.8, 23.8)
	muni-jana (2.2)
parijana	alī-parijane (XI.9)
jāla	kiṃśuka-jāle (3.3)
	sajala-kaṇa-jālaṃ (9.4)
	aṃśu-jālair (VII.1)
nikara	madhukara-nikara (3.1)
	vadhū-nikare (4.1[8])
	kusuma-nikare (10.1)
	pika-nikare (21.7, 20.3)
	kisalaya-nikareṇa (20.4)
	madana-śara-nikara° (21.4)
	harṣāśru-nikaraḥ (XI.8)
nikuramba	latā-nikurambam (20.4)
nivaha	mleccha-nivaha° (1.10)
paṭala	pāṭala-paṭala° (3.4)
	jalada-paṭala° (5.5)
	tāraka-paṭalam (15.3)
	pīta-parāga-paṭala° (22.3)
varga	priya-varga° (XII.11)
vṛnda	ballavī-vṛnda° (II.3)
	diviṣad-vṛndair (IX.3)
	sakhī-vṛnde (XII.1)
samūha	kusuma-samūha (3.2)
	madhupa-samūhe (10.3)
	maṇi-gaṇa-kiraṇa-samūhe (22.7)
sabhā[49]	yuvati-sabhā (18.4)

Quelques-uns de ces affixes du pluriel pourraient avoir en partie gardé leur sens propre : ainsi *kalāpa* dans *bakula-kalāpa* «un carquois d'arbres *bakula*»; *jāla* dans *kiṃśuka-jāla* : «un filet de fleurs *kiṃśuka*», et dans *aṃśu-jāla* «un filet de rayons»; mais non dans *sajala-kaṇa-jālam* «une masse de gouttes d'eau», où *jāla* semble fonctionner uniquement comme de marque du pluriel.

Certains des affixes de pluriel ne s'emploient qu'avec des noms animés, comme *jana*, pluriel par excellence de tout ce qui vit; signalons

[49] Signalé comme pluriel dans S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, p. 1068.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

encore *vṛnda*, *varga* et *nivaha*. *kula* s'emploie avec des noms d'objets inanimés aussi bien qu'avec des êtres animés. Mais, chose curieuse, les mots qui désignent *femme* et *bergère* sont couplés avec n'importe quel affixe : ainsi *kadamba*, *gaṇa*, *nikara*, *nicaya*, qui normalement s'emploient avec des noms d'objets inanimés.

On peut noter que 46 des 58 exemples se trouvent dans les chansons, ce qui n'est pas sans intérêt, car ce sont justement les chansons qui sont les plus éloignées du style kāvya. On devrait trouver des chiffres inverses. Il y a lieu de rappeler ici comment on forme le pluriel en bengali ancien, même à simple titre de comparaison. En effet, le pluriel s'était déjà perdu en vieux bengali, si bien que singulier et pluriel pouvaient être confondus. Pour remédier à cela, le bengali a recours à des périphrases : il ajoute au nom un mot quelconque signifiant «masse, multitude», de sorte que l'ensemble forme un pluriel. On trouve déjà ce genre de périphrases dans le Caryā [50]. Il va de soi que ces indicateurs de pluriel sont assez variés et changent d'une personne à l'autre, car la langue n'a pas encore de règles très fixes.

Dans le cas du Gīt., on peut dire que Jayadeva varie beaucoup ses indicateurs de pluriel, tout comme le kāvya. Mais, en raison de la situation en bengali ancien, on peut soupçonner qu'il ne s'agit pas uniquement d'une habitude stylistique, surtout quand on constate que les chansons en fournissent le plus grand nombre d'exemples. Que les habitudes du kāvya coïncident ici avec le développement linguistique de la langue la plus proche du Gīt. n'est peut-être pas un simple hasard.

LA SIGNIFICATION DU MOT *BHARA*

bhara fait partie de ces mots qui peuvent fonctionner comme indicateur du pluriel [51], et qui sont employés afin d'accroître le volume de l'expression. On en trouve deux exemples dans le Gīt. avec *bhara* au sens de «multitude» : *śrama-jala-kaṇa-bhara-subhaga-śarīrā* (14.7) «(la jeune femme) dont le corps est beau par la masse des gouttes de sueur», et °*kabarī-bharam* (XII.9) «masse de cheveux».

---

[50] S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, pp. 726-27; cf. P. Meile dans L. Renou-J. Filliozat : *L'Inde classique I*, §175 : «L'expression du pluriel est facultative et incomplète; la notion de nombre semble s'évanouir». Cf. J. Bloch : *Indo-Aryan*, p. 153-54 (154-55).

[51] L. Renou : «Kāvya», note 149, p. 90.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Mais cet emploi est exceptionnel dans le Gīt.. En revanche, on ne trouve pas moins de 12 exemples où *bhara* semble s'employer comme postposition signifiant *avec* ou *par*. Les exemples sont les suivants :

pīna-payodhara-bhāra-bhareṇa (4.2)
ghana-jaghana-stana-bhāra-bhare! (20.2)
rāsollāsa-bhareṇa (I.13)
rati-rabhasa-bhareṇa (6.1)
kuṭila-bhru-kopa-bhareṇa (7.3)
prema-bharodbhrāntaṃ mādhavam (IV.2)
utkaṇṭhārti-bharād iva (VII.6)
prakhyāta-praṇaya-bhara-bhaṅgena (VIII.2)
pīta-parāga-paṭala-bhara-valayita-mūlam (22.3)
vipula-pulaka-bhara-danturitam (22.7)
'manda-trapā-bhara-nirbhara-smara° (XII.1)
payodhara-bhareṇāpīḍitaḥ (XII.3)

Dans un cas comme celui que j'ai cité plus haut (14.7) où *bhara* fonctionne comme indicateur du pluriel, on note qu'il sert en même temps de postposition «*par*, *avec*». Dans les cas où il est question des seins ou de la croupe ou des deux, le sens de «fardeau» ou de «poids» est implicite : *payodhara-bhareṇāpīḍitaḥ* (XII.3) «écrasé par le poids de (ses) seins». Mais on peut constater que, dans quelques cas analogues, le mot «fardeau» est exprimé par *bhāra*, ce qui n'empêche qu'on trouve aussi *bhara* : *pīna-payodhara-bhāra-bhareṇa* (4.2) «avec (*bhareṇa*) le fardeau (*bhāra*) des seins gonflés»; *ghana-jaghana-stana-bhāra-bhare!* (20.2) «ô toi avec (*bhara*) le fardeau (*bhāra*) de ta lourde croupe et de tes seins généreux». Ces deux derniers exemples montrent que *bhara* fonctionne exclusivement comme postposition.

Tel est le cas aussi dans les autres exemples : *pīta-parāga-paṭala-bhara-valayita-mūlam ... harim* (22.3) «Hari, dont les pieds étaient cerclés par (*bhara*) une masse (*paṭala*) de pollen jaune». La présence d'un autre indicateur de pluriel montre que *bhara* ne peut pas avoir le sens de multitude, et le sens de «fardeau» n'est guère approprié dans le contexte.

Cet emploi du mot *bhara* se répartit de façon égale dans les chansons et dans les vers *vṛtta* (7 fois et 6 fois). Il serait intéressant de voir si *bhara* peut se trouver ailleurs avec la fonction d'une postposition.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

LES PRONOMS

Les pronoms du Gīt. offrent la même simplicité qui est la règle de toute sa grammaire. Rien de complexe, rien d'extraordinaire, rien de recherché, sinon la simplicité elle-même.

Le contenu se prête tout naturellement à beaucoup de *mad-* et de *tvad-*. L'emploi d'*aham* et de *tvam* est en principe redondant, lorsque la personne est exprimée par la désinence verbale. Dans ces cas-là, *aham* et *tvam* sont plus ou moins emphatiques : *aham iha nivasāmi yāhi rādhām* (V.1) «Moi, je reste ici. Va auprès de Rādhā», dit Kṛṣṇa à l'amie de Rādhā. La même formule est reprise par Rādhā : *aham iha nivasāmi ... smarati madhusūdano mām api na cetasā* (13.7) «Moi, je suis ici, (et) Madhusūdana ne se souvient même pas de moi». *tvam* est emphatiquement répété trois fois dans *tvam asi mama bhūṣaṇaṃ tvam asi mama jīvanam | tvam asi mama bhava-jaladhi-ratnam* (19.3) «C'est toi mon bijou, c'est toi ma vie, c'est toi mon joyau dans l'océan de l'existence».

tvam est parfois renforcé par *eva* : *tvam eva ... rādhe!* (I.1) «Toi, Rādhā!» (Cf. X.3).

Dans quelques cas *aham* semble remplit la fonction d'*asmi*[52] : *tava caraṇe patitāham* (8.7)[53] «Je suis tombée à tes pieds» et *madhuripur aham iti* (12.4)[54] «je suis Madhuripu». Dans le premier cas, *asmi* n'aurait pas altéré le rythme, *patitāham* et *patitāsmi* reviennent au même, mais la rime exige *patitāham* à cause de *tanu-dāham*. Dans le deuxième cas, *asmi* aurait bouleversé le rythme en donnant une *mātrā* de trop. Toutefois, la rime et le rythme mis à part, ces exemples ne sont pas sans intérêt linguistique. C'est peut-être ce genre de situation qui a contribué à un certain rapprochement entre *asmi* et *aham*[55].

bhavat- se trouve en compétition avec *tvad-*, surtout quand l'amie parle de Kṛṣṇa : *vilikhati... kuraṅga-madena bhavantam* (8.5) «elle vous dessine avec du musc» ; *bhavati*[56] *vilambini ... vilapati* (12.7) «quand vous

---

[52] J.S. Speijer : *Sanskrit Syntax*, §311:3, cf. §340 et, surtout, §340, note 1 ; Cf. L. Renou : *Gramm.*, §118b, cf. §376a.

[53] Cf. *tava caraṇe praṇatā vayam iti*, voir p. 36. Un autre exemple est *priyo 'ham upasthitaḥ* (X.5) si l'on adopte la leçon de L. Dans N : *priyo 'yam*.

[54] «The verb 'to be' hardly exists in the present, except in the two first persons, when it is equivalent to a pronoun». J. Bloch : *Indo-Aryan*, p. 303.

[55] Voir R. Pischel : *Grammatik*, §417, p. 294, l. 1 et §498 ; ce qui conduit à mettre en question S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, §540 ; cf. J. Bloch : *Indo-Aryan*, p. 270 à propos du bengali *paṛilahō*, dérivé soit de *patitō'ham*, soit de *patitō'smi*.

[56] *bhavati* ne peut en aucune manière être synonyme de *sati* non-exprimé. Les commentaires glosent = *tvayi*.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

vous attardez, elle se lamente». On dirait que *bhavat-* est employé par un inférieur vis-à-vis d'un supérieur[57]. Mais l'amie dit également: *paśyati diśi diśi ... bhavantam* (12.1) «elle vous voit partout», et continue *tvad-abhisaraṇa°* (12.2) «à ta rencontre». En parlant à Rādhā l'amie emploie généralement *tvad-*[58], mais *tvad-* peut aussi alterner avec *bhavat-*: *bhavad-upayānam* (11.3) «votre arrivée», mais, dans le même vers *paśyati tava panthānam* (11.3) «il voit *ton* chemin». *bhavat-* et *tvad-* semblent donc se valoir du point de vue sémantique[59], mais non du point de vue formel: *tvad-* peut être le premier membre d'un composé (voir *tvad-abhisaraṇa°* ci-dessus), mais il ne peut guère figurer à l'intérieur d'un composé[60].

bhavat- et *tvad-* sont également interchangeables quand Rādhā parle à Kṛṣṇa: *bhramati*[61] *bhavān ... vaneṣu* (17.7) «vous errez dans les bois». Dans les vers qui précèdent Rādhā utilise *tvad-*. La seule différence entre 17.7 et les autres vers dans la même chanson c'est que dans 17.7 Rādhā fait allusion à un exploit de Kṛṣṇa le dieu, tandis qu'auparavant, elle adresse des reproches à l'amant. Ou *bhavat-* pourrait-il être ironique ici?

Il se trouve un seul exemple de *bhavat-* signifiant 'vous' au pluriel: *bāhur ... tanotu bhavatāṃ śreyāṃsi kaṃsadviṣaḥ* (IV.7) «Que le bras de l'ennemi de Kaṃsa étende votre bonheur». Dans ce contexte, Jayadeva utilise plus souvent *vaḥ* (voir p. 36).

Pour d'autres exemples de *bhavat-* voir l'Index Verborum.

Parmi les formes obliques de *mad-* et de *tvad-* on notera l'unique exemple du datif dans *kṛṣṇāya tubhyaṃ namaḥ* (I.5) «Hommage à toi, Kṛṣṇa». C'est d'ailleurs le seul datif d'un pronom dans tout le texte, et il est significatif qu'il se trouve dans un vers de type formulaire. L'enclitique *te* pour exprimer le datif ne se rencontre pas davantage.

Les instrumentaux *tvayā* et *mayā* sont sociatifs et s'emploient avec des postpositions (*samaṃ, saha, vinā*): *samaṃ tvayā* (V.2), *vinā tvayā* (VI.3), *mayā saha* (6.1[8]), *mayā saha* (17.5). Dans le seul cas où *mayā* est agent, il se trouve, bien entendu, sans postposition: *mayāpi na vāritā* (7.1) «Je ne l'ai même pas repoussée»[62].

---

[57] L. Renou: *Gramm.*, p. 367 fin.

[58] Voir par exemple la chanson 18.

[59] «... *tvam* ... or *bhavān* may be used promiscuously» J.S. Speijer: *Sanskrit Syntax*, §259 Rem.

[60] Wackernagel *III*, §218 h, p. 439.

[61] Le verbe à la 3[e] pers. Wackernagel *III*, p. 486; J.S. Speijer: *Sanskrit Syntax*, §259, p. 196.

[62] L. Renou: *Gramm.*, p. 291.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Parmi les formes obliques des pronoms personnels, seuls *mama* et *tava* sont abondamment employés[63]. Parmi 24 *mama*, dont 20 dans les chansons, et 37 *tava*, dont 28 dans les chansons, il n'y a que 3 *mama* exprimant le datif et 2, peut-être 3, *tava*. Tous les autres *mama* et *tava* sont des pronoms possessifs.

mama comme datif : *dehi sundari! darśanaṃ mama manmathena dumomi* (7.7) «Donne pour moi (ta) vue, ô belle, je brûle d'amour»[64]. On pourrait à la rigueur comprendre *mama* comme un pronom possessif de *manmathena*, donc «je brûle de mon amour». Dans ce cas on mettra la césure après la 12e *mātrā* qui s'arrête après *darśanam*. Mais la chanson 7 se divise en 7 + 7 + 7 + 3 *mātrā*. Le bon sens semble être en faveur de l'interprétation de *mama* comme un datif.

Dans *mama maraṇam eva varam iti* (13.3) «La mort, c'est ce qui est le mieux pour moi», Jayadeva fait en sorte d'avoir un nom juste après *mama*. Nous pouvons en conséquence éprouver le même doute que précédemment. Même doute dans VIII.2 : *mamādya ... tvad-ālokaḥ ... lajjāṃ janayati* «Te voir aujourd'hui fait naître la honte pour moi», ou bien «fait naître ma honte».

tava comme datif : *kadāpi tavedṛśaṃ na karomi* (7.7) «Je ne ferai plus jamais une telle (chose) envers toi». De même : *tava kitava! vidhāya ... °cintām* (VI.2) «En pensant à toi, ô trompeur...». Plus problématique : *vihasati yuvati-sabhā tava sakalā* (18.4), qui se traduira soit par «toutes tes amies éclatent de rire», soit par «toutes les amies se moquent de toi». Si l'on choisit la première traduction, *tava* est incontestablement un génitif. Mais est-il sûr que *tava* dans la deuxième traduction soit un génitif, comme le veut Böhtlingk, qui enregistre vi-HAS + gén. avec une référence au Gīt.?[65] Pour ma part, je pense que *tava* recouvre un datif, car le datif peut figurer dans ce type de phrase[66].

Les pronoms enclitiques *me* et *te* sont peu employés, et ne méritent guère l'attention. *me* est employé une seule fois dans 7.6, où les commentaires l'interprètent comme le sujet logique de *dṛśyase*, donc un instrumental, ce qui jure et avec le bon sens et avec la grammaire.

---

[63] Voir l'Index Verborum.

[64] La traduction idiomatique étant naturellement «laisse-moi te voir».

[65] Böhtlingk-Roth : *Sanskrit Wörterbuch*, VII, p. 1577. La seule référence est celle au Gīt.. Autrement *vi-HAS* semble se construire avec l'acc. comme *upa-HAS*, etc. L'exemple du Gīt. est probablement unique.

[66] «dative of concern denotes the person ... concerned by the action» J.S. Speijer : *Sanskrit Syntax*, §81, cf. §132; cf. D.W. Whitney : *Grammar*, §297b.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Un seul exemple de *vayam: tava caraṇe praṇatā vayam iti* (2.8) «nous (sommes) prosternés à tes pieds». Donc même situation qu'avec *asmi/aham* tout à l'heure (p. 33).

Plus intéressant est l'enclitique *vaḥ*, que l'on rencontre seulement dans les bénédictions (I.6, I.13, II.5, III.8, VIII.8). *vaḥ* est en général comme gén.-dat., sauf dans I.13, où il est accusatif : *hariḥ pātu vaḥ* «Que Hari vous protège!».

Les pronoms personnels sont rarement couplés avec un démonstratif. J'ai pu relever seulement *idam tava vapur api* (20.6) «même ce corps (qui est le) tien»; *tavedam ... hṛdayam* (VIII.2) «ton cœur que voilà»; *mayā saha tava vapur etad abhedam* (17.5) «ce corps (qui est le) tien (est) inséparable de moi».

Reste à signaler pour les pronoms personnels que, pour *tvad-*, les chansons ont seulement le nom., le gén. et le loc. plus l'enclitique *te* (2 fois) et *tvad*^{o} (2 fois), tandis que les vers *vṛtta* ont aussi l'acc., l'instr. et le datif. En ce qui concerne *mad-*, la répartition est à peu près égale entre les chansons et les vers *vṛtta* (voir l'Index Verborum).

Jayadeva emploie quatre pronoms démonstratifs : *tad-*, *etad-*, *adas-* et *idam-*. Parmi ceux-ci, c'est seulement *tad-* et *idam-* qui sont fréquents.

L'emploi d'*adas-* appelle un commentaire. Parmi les quatre exemples au nom., deux seulement semblent traduire l'idée d'un démonstratif lointain : d'une part, *śvasiti katham asau* (IV.6) «comment celle-là peut-elle (encore) respirer (= vivre)?», dit l'amie de Rādhā qui est loin, d'autre part *amī vāsaraḥ* (I.9) «ces jours-là». Par contre, *asau sakhī* (I.10) est «cette amie», ou, plus simplement, «l'amie» qui est proche. *asau* fonctionne également comme un démonstratif proche — et avec une valeur d'insistance — dans *mugdhe viphalaṃ vilambanam asau ramyo 'bhisāra-kṣaṇaḥ* (V.4) «ô folle, (ton) hésitation est vaine, ce moment-ci est délicieux pour un rendez-vous»[67]. L'acc. *amum* est naturellement pareil : démonstratif lointain dans 4.5, démonstratif proche dans 20.5.

Si la langue des chansons est proche de la langue parlée, il est à noter qu'*amum*, qui figure seulement dans les chansons, était rare en prākṛt[68], inexistant dans les Caryā, et peu fréquent dans le vieux bengali[69]. Il se peut, comme le signale S.K. Chatterji, que ce pronom ait été courant

---

[67] Cf. J.S. Speijer: *Sanskrit Syntax*, §271: *«asau... indicate/s/ something remote by space and by time».*

[68] R. Pischel: *Grammatik*, §432.

[69] S.K. Chatterji: *O.D.B.L.*, pp. 836-37.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

«in the spoken dialects, although ignored by the literary speeches — ... — and came to its own only in late MIA literature through occurrence in the popular poetry in Apabhraṃśa»[70]

Concernant *idam-*, on peut constater une différence nette entre les chansons et les vers *vṛtta*. Les chansons emploient *idam* surtout dans les *bhaṇita* : «cette composition de Jayadeva» ou «ceci a été dit par Jayadeva». Toutes les formes obliques d'*idam* se trouvent dans les vers *vṛtta*, à l'exception d'*anena* qu'on rencontre dans un *bhaṇita*[71].

etad- est peu employé. Anaphorique dans 17.5, cité p. 36.

tad- montre la même différence qu'*idam* entre les chansons et les vers *vṛtta*. A part quelques accusatifs et deux instrumentaux, c'est surtout le nominatif, et plus précisément le nom. fém., que l'on trouve dans les chansons. Tandis que le msc. *sa* peut avoir plusieurs fonctions, notamment celle d'un démonstratif incolore, ou article, *sā* est un pronom personnel partout dans les chansons, à l'exception de la chanson 16, où *sā* est le corrélatif de *yā* : «celle-là qui ...». Dans les vers *vṛtta* aussi, *sā* a la valeur d'un pronom personnel. Ceci n'a rien d'étonnant en soi, *sa/sā* sont souvent des pronoms personnels[72]. Mais, comme les formes verbales personnelles sont indifférentes au genre grammatical, Jayadeva a besoin (à moins de tourner par des formes nominales — telles que l'adjectif verbal en *-ta-*, — qui lèvent le doute) de préciser le sujet féminin par *sā*. Et, comme le masculin est, implicitement, le terme non-marqué du couple, *sā/tā* est beaucoup plus fréquent que *sa/ta*.

Les formes obliques de *tad-* se trouvent surtout dans les vers *vṛtta* (voir l'Index Verborum).

Le pronom interrogatif *kim* est fréquent au nt. en tant que marque de question. Répartition égale entre les vers *vṛtta* et les chansons.

Puisqu'il est beaucoup question de l'*autre*, c'est-à-dire de l'autre femme, avec qui Kṛṣṇa trompe Rādhā, il est intéressant de noter que «l'autre» s'exprime par *ka + api/cit* (voir l'Index Verborum). *anya-* figure seulement deux fois dans le texte dans les vers *vṛtta : višati vitanor anyo dhanyo na ko 'pi mamāntaram* (X.2) «Personne d'autre que celui sans corps est l'heureux qui entrera dans mon cœur»; *anyārtham*

---

[70] S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, p. 837. Le sens que donne S.K. Chatterji au terme d'apabhraṃśa n'est pas celui de J. Bloch, cf. p. 21.

[71] Pour les formes d'*idam* voir l'Index Verborum.

[72] L. Renou : *Gramm.*, §260, p. 373.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(V.5) « en vue d'un (d'une) autre». Dans X.2 on rencontre aussi le seul *para-* exprimant «autre» : *svānte parānavakāśini* «dans mon cœur qui n'a pas de place pour une autre».

kiyant est employé une fois dans le sens d'un adj. pron. indéf. : *patati padāni kiyanti calantī* (12.2) «elle fait quelques pas (et) elle trébuche (lit. tombe)». Cet emploi de *kiyant* est signalé par J.S. Speijer[73].

kati, par contre, fonctionne comme adv. pron. interr. : *kati na kathitam idam* (18.3) «combien de fois ceci n'a-t-il pas été dit?»

Dans l'ensemble, les adj. pron. sont peu fréquents. *tāvant-* est employé seulement deux fois; *etāvant* une fois comme adjectif «grand» (IV.3).

On trouve 4 emplois de *svayam*, tous du même type : *svayam* exprime la nuance «de soi-même, spontanément»[74]. Exemple, *idaṃ cetaḥ svayaṃ yāsyati* (VII.6) «cette âme ira d'elle-même». Autres exemples en V.1, X.5, XI.11. *svayam* est donc un «als prädikativ gebrauchter Nominativ des Reflexivums»[75].

ātman (2 ex. dans le texte) ne s'emploie pas comme pronom réfléchi.

Un seul exemple de *nija-* réfléchi : *vigalita-nijotkarṣāt* (II.1), «parce que sa propre importance était effondrée». *nija-* est un pron. poss. réfléchi[76].

Tous les exemples de pron. réfléchis se trouvent dans les vers *vṛtta*, à l'exception du seul *sva-hṛdaya* (8.2).

Les pronoms relatifs sont peu employés dans le Gīt.. A l'exception de *yena* (19.2), les chansons n'offrent que le nom. fém. *yā* : *tām anusara... yā* (17.1[8]) «suis celle qui ...»; *sā ... yā ramitā vanamālinā* (16.1[8]) «elle qui est comblée par l'Enguirlandé». Les vers *vṛtta* ont seulement l'instr. fém. *yayā* et le loc. *yasmin* (VII.8, XII.2).

En résumé, pour ce qui est des pronoms on peut constater, que les chansons n'utilisent guère d'autres formes que le nominatif, l'accusatif et le génitif du singulier. Question de contexte, sans doute. Néanmoins on est frappé par le fait que Jayadeva a employé seulement celles des formes pronominales qui sont facilement compréhensibles pour l'auditeur peu versé dans la difficile déclinaison pronominale sanskrite. On peut comparer avec la présentation des pronoms que fait H. Jacobi

---

[73] J.S. Speijer : *Sanskrit Syntax*, §292:3; cf. L. Renou : *Gramm.*, p. 378, l. 3 du bas. Le même emploi peut être déduit : D.W. Whitney : *Grammar*, §507.

[74] L. Renou : *Gramm.*, p. 369, l. 3.

[75] Wackernagel *III*, p. 480.

[76] *Ibid.*, p. 494.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

dans l'édition de *Bhavisatta Kahā*[77]. On trouve la même simplicité. Par contre, toutes les formes pronominales exigeant une connaissance plus poussée du sanskrit se trouvent dans les vers *vṛtta*.

LE COMPARATIF ET LE SUPERLATIF

Si l'on entend par superlatif un adjectif pourvu du suffixe *-tama* (ou *-iṣṭha*), il y en a très peu dans le Gīt.. Il n'y en a même que trois : *priyatama* (XI.8), *gariṣṭha* (1.2) et *nīlatama* (XI.4). *priyatama* est sémantiquement faible et s'échange avec le positif *priya* dans des contextes identiques : *priyatama-samāyāta-samaye* (XI.8) «à l'heure de rencontre avec le bien-aimé» ≠ *priya-samgamāya* (VII.6) «afin de rencontrer le bien-aimé». Quant à *gariṣṭha*, on a l'impression que c'est un superlatif figé. Les deux commentaires RP et RM le traduisent par *gaurava-yukta*, donc «respectable». Le choix de *gariṣṭha* semble motivé par la rime : *tava ... pṛṣṭhe | dharaṇi-dharaṇa-kiṇa-cakra-gariṣṭhe* (1.2) «sur ton dos, vénérable à cause des marques rondes des cicatrices (survenues) en portant la terre».

Le troisième superlatif, *nīlatama*, est plus intéressant : *etat tamāla-dala-nīlatamaṃ tamisram* (XI.4) «les ténèbres *plus bleues que* les feuilles de *Tamāla*» *nīlatama* est donc en réalité un comparatif[78].

Pourtant, le superlatif existe dans le Gīt.. Car on peut considérer le préfixe *ati* comme une manière de l'exprimer. Si l'on dit 'très X' ou 'extrêmement X' ou 'le plus X', cela revient au même. Il y a 19 exemples d'adjectifs préfixés par *ati*[79].

Il faut signaler deux exemples curieux d'*ati* + adjectif au comparatif[80] : *ativipulatare tava ..... pṛṣṭhe* (1.2) «sur ton dos immense», et, avec *ati* postposé, *vilapati vikalataro 'ti* (10.2) «il se lamente, le plus affligé». *-tara* n'a pas beaucoup de sens ici, c'est *ati* qui donne le sens de superlatif. Ou bien *-tara* est-il à prendre comme comparatif absolu[81]? Cela n'est guère probable, car nous allons voir par la suite que Jayadeva emploie *-tara* comme un simple élargissement, voire comme un ornement sonore.

---

[77] H. Jacobi : *Bhavisatta Kahā*, p. *36-*38; cf. G.V. Tagare : *Historical Grammar of Apabhraṃśa*, pp. 205-281. J. Bloch : *Indo-Aryan*, p. 148 (149).
[78] L. Renou : *Gramm.*, p. 239, l. 25.
[79] Voir l'Index Verborum.
[80] L. Renou; *Gramm.*, §82, p. 93.
[81] *Ibid.*, p. 240, l. 7.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Reste à signaler un emploi de *parama* comme marque de superlatif[82] dans *śrījayadeva ... bhaṇati parama-ramaṇīyam* (11.8) «quand Jayadeva ... ... parle de la manière la plus séduisante».

Parmi les 9 adjectifs pourvus du suffixe *-tara*, trois seulement sont de véritables comparatifs : *candana-śiśiratareṇa kareṇa* (24.1) «avec (ta) main plus fraîche que le santal», *amṛta-madhura-mṛdutara*[83]*-vacanena ... vanamālinā* (16.3) «par l'Enguirlandé de fleurs sylvestres, dont la bouche est plus tendre et plus douce que le nectar» et *bahir iva malinataraṃ tava kṛṣṇa mano 'pi bhaviṣyati nūnam* (17.6) «Sûrement, ô Kṛṣṇa, ton intérieur est encore plus noir que (ton) extérieur». Dans le dernier exemple *bahir* est un adverbe substantivé, et, en tant que tel, se prête moins à figurer comme premier membre de composé que *candana* et *amṛta*.

Il convient aussi de signaler deux exemples du positif dans le sens du comparatif : *vajrād api dāruṇo 'si* (IV.4) «tu es plus dur que la foudre» et *tāla-phalād api gurum atisarasaṃ ... kuca-kalaśam* (18.2) «tes seins, plus lourds et savoureux que le fruit du palmier». Ceci est «fréquent en poésie tardive»[84].

Citons ensuite une manière périphrastique d'exprimer la comparaison : *°indu-vinandaka-candana-tilaka-lalātam ... harim ...* (5.5) « Hari, dont le front porte un *tilaka* plus clair que la lune (litt. surpassant la lune)». Un autre exemple est 6.5 avec *°jita°*.

Quand le comparatif figure comme premier membre de composé, il équivaut à un positif ou à un superlatif : *sphuṭatara-phena-kadamba-karambitam iva yamunā-jala-pūram* «comme la crue de la Yamunā mélangée d'écume blanche (ou la plus blanche)». De même *mañjutara°* (21.1), *madhutara* (21.7) et *śṛṇu ramaṇīyataraṃ taruṇījana-mohana-madhupa-virāvam* (20.3) «écoute le bruit charmant (ou le plus charmant) des abeilles qui égarent les jeunes femmes». Dans le dernier exemple *ramaṇīyataraṃ* est indépendant du composé parce que son régime *°virāvam* régit ce qui précède. Autrement, la construction aurait été identique. Le même type de comparatif au sens de positif ou de superlatif se trouve dans *hāram amalatara-tāram urasi dadhatam ... hariṃ ... sā dadarśa* (22.1) «Elle vit Hari portant sur sa poitrine un collier à l'éclat le plus pur». L'ornement sonore de *°tara-tāram* est

---

[82] Wackernagel *II:1*, §27a, p. 66; p. 254, l. 4.

[83] *madhura-mṛdutara* est un dvandva, et le suffixe *-tara* s'attache aux deux membres.

[84] L. Renou : *Gramm.*, p. 302, l. 3, cf. p. 239, l. 7 du bas. Cf. R. Pischel; *Grammatik*, p. 292, l. 25 et suiv

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

répété dans *taralatara-tāraṃ* (XI.8) «l'éclat scintillant» ou «l'éclat le plus scintillant».

S'agit-il d'un emploi absolu du comparatif, emploi qui, selon Renou, serait «un trait des Kāvya»[85]? Il est vrai qu'à partir de la chanson 19, les chansons du Gīt. sont davantage dans le style du kāvya que les précédentes. Mais, puisque nous avons vu qu'il y a un certain flottement dans l'emploi des suffixes, (*nīlatama* au lieu de *nīlatara* (XI.4), *-tara* au lieu de *-tama* (1.2, 10.2), ne peut-on pas parler plutôt d'une neutralisation sémantique des suffixes? Si l'on accepte la dernière hypothèse, le Gīt. s'inscrirait dans le développement général de la comparaison adjectivale indo-aryenne. Il est à rappeler que l'extinction des suffixes du comparatif et du superlatif s'est produite assez tôt en indo-aryen pour devenir la règle dans les langues néo-indiennes. J. Bloch dit à ce propos :

> «But the comparative in suffix form was itself in danger of extinction. Already in relatively late layers of Pali we find a new formula, namely a positive adjective with the object of comparison in the ablative... The relative superlative is similarly expressed by the positive...»[86].

Et il conclut à propos de l'adjectif indo-aryen moderne :

> «Details are immaterial; the important point is that there is only one form of the adjective»[87].

Bien que Jayadeva ne soit pas allé jusqu'à l'abolition des suffixes, il a pu être influencé par une langue vernaculaire où il n'y avait plus de suffixes pour exprimer le comparatif et le superlatif. D'où son emploi un peu flottant du comparatif et du superlatif. La tendance se trouve, certes, en sanskrit même, surtout dans la langue moins soignée des épopées, des contes et des Purāṇa[88]. Dans le cadre général du langage de Jayadeva, on dirait plutôt que le sanskrit du poète est plus proche du sanskrit simple que du sanskrit savant des grands kāvya.

---

[85] L. Renou : *Gramm.*, p. 240, l. 7.
[86] J. Bloch : *Indo-Aryan*, p. 184 (186).
[87] *Ibid.*, p. 185 (187).
[88] L. Renou : *Gramm.*, §191, p. 239.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

LES ADJECTIFS VERBAUX D'OBLIGATION

Les formes en *-ya* sont de simples adjectifs : *ślāghya* (I.4) «louable», *sādhya* (°IV.4) «guérissable» n'ont pas valeur de participe passif d'obligation[89].

Le sort des formes en *-anīya* est généralment le même : *śayanīya* (°8.3) est devenu un nom nt.[90], et *kamanīya* et *ramaṇīya* sont des adjectifs, «aimable», et «charmant»[91]. La nature adjectivale est soulignée par le comparatif *ramaṇīyatara* (20.3).

Mais que faire de *paṭhanīya* et de *naṭanīya*? Ces deux formes se trouvent dans le même vers :
śrījayadeva-bhaṇitam idam adhikaṃ yadi manasā naṭanīyam | hari-virahākula-ballava-yuvati-sakhī-vacanaṃ paṭhanīyam || (8.8) «S'il y a excès (de joie) dans l'esprit, ce *bhaṇita* de Jayadeva doit être dansé. Les paroles de l'amie sur la bergère agitée par la séparation de Hari doivent être récitées».

Il semble que le sens d'un participe passif d'obligation soit nettement établi. Ou bien, peut-on comparer *paṭhanīya* à *geya* «chant»[92] et traduire par «récit» ou «récitable»? Et de même, *naṭanīya* soit comme «danse» soit comme «dansable». Pour *naṭanīya* on peut noter l'interprétation de la RP : première traduction = *abhinetavya*, mais le commentateur ajoute *āsvādanīya*, *rasanīya*, c.-à-d. «ce qui doit être goûté», donc un adjectif «bon, savoureux». Il est tentant de regarder toutes les formes en *-anīya* comme des adjectifs, comme cela semble être le cas en apabhraṃśa[93]. Mais pour *paṭhanīya* et *naṭanīya* dans l'exemple cité, le simple bon sens est en faveur du maintien du sens d'obligation, sans qu'on puisse dire pour autant quelle était la valeur exacte pour l'auditeur mi-cultivé.

L'INFINITIF

L'infinitif est employé cinq fois dans des contextes où il est attendu. Par exemple *atha tāṃ gantum aśaktām ... dṛṣṭvā* (VI.1) «ayant vu qu'elle

---

[89] L. Renou : *Gramm.*, §155 A.
[90] *Ibid.*, §161.
[91] *Ibid., loc. cit.* ; Debrunner : *Sfx II,2*, §97b.
[92] L. Renou : *Gramm.*, §161.
[93] H. Jacobi : *Bhavisatta Kahā*, p. *42, §38.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

était incapable d'y aller», *prasthātum evākṣamaḥ* (VII.3) «incapable de s'y rendre», *pātum icchati* (XI.6) «il souhaite boire»[94].

L'infinitif *avalokitum* dans la chanson 23.7 est peut-être plus inattendu : *mām ativiphalaruṣā vikalīkṛtam avalokitum adhunedam | lajjitam iva nayanaṃ tava viramati* (23.7) «tes yeux, comme honteux, cessent maintenant de me regarder, moi qui suis affecté par ta colère inutile». On peut constater que *vi-RAM* se construit avec l'infinitif. Lassen a une leçon bien plus intéressante, et qui n'affecte pas en principe l'infinitif *avalokitum*, mais qui rend vi-RAM causatif : *mām ativiphalaruṣā vikalīkṛtam avalokitum adhunedam | mīlita-lajjitam iva nayanaṃ tava virama...* «fais cesser tes yeux, mi-clos par pudeur, de me regarder avec une colère (bien) inutile, moi qui suis (si) déprimé». L'extravagance de cette construction n'a pas échappé à Lassen qui fait remarquer : «Memorabilis est constructio : virama nayanaṃ mām avalokitum»[95]. Il traduit en conséquence par un causatif : «Fac, oro, ut oculus iste tuus nunc desinat, memet vexatione fatigatum, intueri ira infructuosa, occlude pudorem, ...»[96].

L'infinitif de but est rare en sanskrit, car on emploie plus naturellement le nom d'action au datif pour l'exprimer[97]. Le Gīt. offre un exemple d'infinitif de but et une multitude de noms d'action pour exprimer la même chose. Avec l'infinitif : *kāpi kapola-tale militā lapituṃ kimapi śruti-mūle* (4.4) «l'une est venue à sa joue afin de chuchoter quelque chose dans son oreille». On ne peut pas remplacer *lapitum* par le nom d'action *lapana* au datif, car *lapana* n'a pas le sens de 'action de chuchoter' mai celui de 'bouche'. Cela n'empêche qu'un nom d'action au datif eût été plus dans le style de Jayadeva. Car il y a un grand nombre de noms d'actions en *-a* et en *-ana* (mais non en *-ti*[98]) au datif pour exprimer la finalité de l'action ou le but : *tava parirambha-sukhāya karoti kusuma-śayanīyam* (8.3) «elle arrange le lit de fleurs afin de jouir de tes embrassements» ; *anugamanāya* (13.2) «afin de (te) rencontrer» ; *priya-saṃgamāya* (VII.6) «afin de rencontrer le bien-aimé» ; *bhavad-avanāya* (8.2) «afin de se protéger de vous» ; *et alia.*

---

[94] L. Renou : *Gramm.*, p. 133.
[95] L'éd. *L.*, p. 103.
[96] *Ibid.*, p. 139.
[97] L. Renou : *Gramm.*, §220 ; «Kāvya», p. 14 cf. *Gramm.*, p. 133.
[98] Cf. L. Renou : *Gramm.*, §220.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

L'ABSOLUTIF

Tout comme les infinitifs, les 37 (35)[99] absolutifs du Gīt. ne méritent pas une attention particulière. Ils suivent l'emploi attendu en sanskrit classique, tout au moins en ce qui concerne ceux des vers *vṛtta*.

La valeur temporelle de l'absolutif est variable : parfois il exprime une action qui précède l'action principale, parfois une action simultanée avec celle-ci[100]. Dans certains cas on hésite entre les deux possibilités et l'interprétation découle d'un choix personnel. Dans *atha katham api yāminīṃ vinīya... sā prabhāte... priyam āha sābhyasūyam* (VIII.1), «Ensuite, ayant passé la nuit péniblement... elle dit à l'aube jalousement à son amant...», il est évident que l'absolutif désigne une action qui est antérieure à celle exprimée par le verbe principal *āha*. De même : *itas tatas tām anusṛtya rādhikām... sa kalinda-nandinī-taṭānta-kuñje viṣasāda mādhavaḥ* (III.2)
«Ayant suivi Rādhā partout... il se désola dans le bosquet sur les rives de la Yamunā».

L'absolutif exprime une action simultanée avec l'action principale dans *gatavati sakhī-vṛnde ... dṛṣṭvā rādhām ... uvāca hariḥ priyām* (XII.1) «Quand le troupeau d'amies fut parti, Hari dit en regardant (sa) chère Rādhā». Absolutif à valeur temporelle incertaine :
katham asau rasāla-śākhāṃ cira-viraheṇa vilokya puṣpitāgrām (IV.6), «comment peut-elle vivre dans cette longue séparation, après avoir vu la branche de manguier en fleur» ou «en voyant la branche de manguier en fleur».

On trouve surtout l'absolutif dans des vers purement narratifs[101] du type *athāgatāṃ mādhavam antareṇa sakhīm iyaṃ vikṣya... etad āha* (VII.4), «Ensuite, en voyant l'amie venir sans Mādhava, elle dit». Le verbe principal est dans ces cas-là souvent au parfait, ce qui souligne le caractère narratif du vers.

Le sujet de l'absolutif est dans la plupart des cas au nominatif. Une seule fois on trouve ce sujet à l'instrumental :
... ābhīra-vāma-bhruvām | abhyarṇaṃ parirabhya nirbharam uraḥ premāndhayā rādhayā || sādhu tvad vadanaṃ sudhāmayam iti vyāhṛtya gīta-stuti-vyājād udbhaṭa-cumbitaḥ smita-manohārī hariḥ pātu vaḥ (I.13)
«La poitrine de Hari fut violemment embrassée par Rādhā, qui,

---

[99] 35 si l'on exclut XI.10 et XI.12, voir p. 66.
[100] Cf. A. Minard : *Les trois énigmes sur les cent chemins*, II. §144.
[101] L. Renou : *Gramm.*, p. 129, l. 10.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

aveuglée par l'amour, lui donna un baiser en présence des belles bergères sous prétexte de louer (sa) chanson, en disant : «O *sādhu*, ta voix est du nectar!». Que Hari au sourire ravissant vous protège!».

On trouve également quelques exemples d'absolutifs faisant partie d'un locatif absolu :

suciram anunayena prīṇayitvā mṛgākṣīm | gatavati kṛtaveśe keśave kuñja-śayyām ... kāpi rādhāṃ jagāda || (XI.1) :

«Quand Keśava fut parti pour la couche du bosquet, ses vêtements arrangés, ayant longuement apaisé par des paroles conciliantes la belle aux yeux de gazelle, une (amie) dit à Rādhā»;

mais cet emploi est rare [102], malgré la fréquence du locatif absolu [103].

Étant donné l'extension des appositions avec un participe présent ou un adjectif verbal, on ne s'étonnera pas de trouver des phrases où le sujet de l'absolutif est à l'accusatif. Il s'agit, bien entendu, en réalité de phrases subordonnées :

mām udvikṣya vilajjitaṃ ... govindaṃ vraja-sundarī-gaṇa-vṛtaṃ paśyāmi hṛśyāmi ca (II.3),

«La honte envahit Govinda quand il aperçut (*udvikṣya*) que je m'amusais de le voir entouré d'un troupeau de bergères».

Le même type de phrase peut se construire avec un participe présent : *hāram amalatara-tāram urasi dadhataṃ parirabhya vidūram | harim... sā dadarśa ...* (22.2) [104]

«Elle vit Hari, qui l'embrassait longuement, portant sur sa poitrine un collier de perles plus pures que les étoiles»,

ou avec un bahuvrīhi :

kṛta-parirambhaṇa-cumbanayā parirabhya kṛtādhara-pānam ... sakhi he keśimathanam udāraṃ ramaya mayā saha (6.3)

«Je l'embrassai et lui donnai des baisers, en m'embrassant il but mes lèvres. O amie, fais que le noble Keśimathana soit mon amant...»

Il n'y a pas de doute : l'absolutif *parirabhya* doit se rattacher au syntagme *kṛtādhara-pānam*, car on trouve déjà le nom d'action *parirambhana* dans le premier syntagme, qui se réfère à *mayā saha.*

L'emploi de l'absolutif en concurrence avec le participe présent a été examiné ailleurs [105].

---

[102] Cf. 10.1, VII.10.
[103] Voir le chapitre sur les locatifs absolus, p. 57.
[104] Cf. 6.1.
[105] Voir p. 52 et suiv.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Un autre champ d'action de l'absolutif est celui d'une pré(post)-position. Un exemple se trouve dans *kaṃsārir api... rādhām ādhāya hṛdaye tatyāja vrajasundarīḥ* (III.1), «Mais l'ennemi de Kaṃsa, avec Rādhā dans son cœur, abandonna les belles bergères». *ādhāya* fonctionne souvent comme une pré(post)position[106]. Pourtant, *ādhāya* dans VII.10 ne semble pas être un indicateur de fonction :

vrīḍā-cañcalam añcalaṃ nayanayor ādhāya rādhānane
svādu-smera-mukho 'yam astu jagad-ānandāya nandātmajaḥ (VII.10).

«Que le fils de Nanda existe pour le bonheur du monde, le fils de Nanda au visage souriant et doux qui a jeté sur le visage de Rādhā des regards errants d'embarras». On peut donc conclure que l'emploi de l'absolutif comme pré(post)position est très limité dans le Gīt..

Pourtant, l'absolutif tel qu'on le trouve dans le Gīt. semble être une tournure figée. Son caractère verbal demeure, mais son contenu sémantique est faible : sont employées à l'absolutif des racines très courantes et banales comme LOK, ĪKṢ, DṚŚ, I, GAM, SṚ, KRAM, STHĀ, DHĀ, DHṚ, etc. L'absolutif exprime rarement l'idée maîtresse de la phrase, de même qu'il ne reprend jamais le verbe d'un vers antérieur.

On ne saurait quitter les absolutifs sans mentionner leur emploi comme adverbe de manière. Ceci se trouve dans les chansons, et non dans les vers *vṛtta : niśi rahasi nilīya vasantam* (6.1) «(il) se trouvait *caché* dans la nuit»; *sakhīm avalambya kareṇa* (20.7) «*appuyée* avec la main sur l'amie». Les trois exemples avec *parirambhya* (4.2, 6.3, 22.2) peuvent aussi s'interpréter comme des adverbes. Or, cet emploi coïncide curieusement avec l'usage dans les langues néo-indiennes, où le participe passé oblique a assumé la fonction de l'ancien absolutif sanskrit[107]. On est tenté de voir une influence d'une langue vernaculaire sur l'usage de l'absolutif dans les chansons.

Pour résumer l'emploi des 10 absolutifs dans les chansons, on constate que dans 5 cas il s'agit vraisemblablement d'adverbes de manière. Il est tentant de voir là encore une preuve que les chansons appartiennent à un autre état de langue que celui des vers *vṛtta*, où la fonction des formes verbales telles que l'absolutif était à la fois plus incertaine et plus variée.

---

[106] L. Renou : *Gramm.*, §133c; J.S. Speijer : *Sanskrit Syntax*, §202.1.
[107] Cf. J. Bloch : *Indo-Aryan*, p. 283 (286).

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

LE PARTICIPE PRÉSENT

Le participe présent joue un rôle important dans la syntaxe du Gīt.. Il faut l'examiner sous plusieurs angles : fréquence, forme et fonction. Déjà le nombre élevé des participes éveille l'attention : 105 participes présents sur un total de 963 formes verbales (dont 391 adjectifs verbaux). A trois exceptions près, ils sont tous actifs. Quant à la fonction, il faut distinguer entre deux types de participes présents : ceux qui ont gardé leur nature verbale, ceux qui sont adjectifs, et ceux dont l'interprétation dépend d'un choix, car le contexte permet l'une ou l'autre interprétation. Ajoutons que la plupart des participes présents se trouvent dans les vers *vṛtta*.

Répartition :

	Vers *vṛtta*	Chansons
Au nom.	23 (-3*)[108]	2
A l'acc.	4	8
A l'inst.	—	1
Au dat.	10	—
Au gén.	4	—
Au loc.	7	13
1er membre de composé	11	4 (5)
°—°	11	7 (6)
	—	—
	70	35 Total : 105

Sont exclus du compte *jagat*, dont la substantivation est bien établie[109], et *bhavat-* qui fonctionne uniquement comme pronom dans le Gīt.[110]

Forme : les participes sont tous actifs, à l'exception de 2 exemples au passif et 1 au moyen : *viśaṅkamānā ramitaṃ kayāpi janārdanaṃ dṛṣṭavad etad āha* (VII.2), «soupçonneuse, comme si elle avait vu Kṛṣṇa comblé par une autre, elle dit…».
Ici *viśaṅkamānā* paraît nettement être un adjectif[111].

Par contre, le sens d'un verbe au passif est bien établi dans les deux cas du participe présent passif, l'agent étant chaque fois exprimé : *dayitasyākṛṣyamāṇaṃ guṇair… idaṃ cetaḥ …* (VII.6),
«mon (litt. cette) âme, séduite par les qualités de (mon) bien-aimé», et

[108] 3 part. prés. se trouvent dans les vers XI.10 et XI.12, qui sont vraisemblablement des interpolations, voir le chap. sur le passé, p. 66-67.
[109] L. Renou : *Études*, § 1 ; Wackernagel-Debr. *III*, p. 263.
[110] Voir le chap. sur les pronoms, p. 33-34.
[111] Ce qui est contraire à Debrunner *Sfx*, p. 774, 1.9. et suiv.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

dṛpyad-dānava-dūyamāna-diviṣad° (VIII.3), «les dieux tourmentés par les *Dānava* orgueilleux».

Trois participes en *-māna*, c'est peu sur un total de 105 participes présents. Il y a lieu de se rappeler qu'il n'y a pas de participes moyens en apabhraṃśa. H. Jacobi cite quelques exemples de participes en *-māna*, souvent passifs, et dit :

> «Das Part. auf *māna* ist nicht mehr lebendig; die erhaltenen Formen (sind) offenbar Entlehnungen aus dem literarischen Prākrit...»[112].

Cependant, si l'on considère l'apabhraṃśa comme un état de langue intermédiaire entre le moyen-indien et le néo-indien et non pas comme une langue littéraire plus ou moins figée[113], il vaut mieux ne pas risquer d'affirmation de ce genre. Car, bien que rare, le participe présent en *-māna* «appears to reoccur in a certain number of modern forms»[114]. Mais il s'agit d'exceptions; le participe présent «normal» en apabhraṃśa est celui en *-anta*[115]. L'utilisation du participe actif chez Jayadeva s'accorde donc avec son usage en apabhraṃśa.

Le participe présent est employé 15 (16)[116] fois comme premier membre de composé[117]. Dans la plupart des cas (11 fois sur 15 (16)[116]), il s'agit d'un adjectif qualificatif :

latā-kuñje guñjan-madhuvrata-maṇḍalī-mukhara-śikhare (II. 1)
«dans la cachette de lianes dont le sommet résonne d'un cercle d'abeilles *bourdonnantes*»,
unmilan-madhu-gandha-lubdha-madhupa° (I.9)
«les abeilles avides du parfum des lianes *Madhu* en fleurs»,
preṅkhat-kaṭākṣāśuga-śreṇī-jarjaritaṃ... mano (III.4)
«(mon) âme tourmentée par la série de flèches (consistant en) œillades *vibrantes*».
D'autres exemples sont *vicalad°* (14.3), *bhrāmyad°* (II.4)[118], *sphurad°* (3.7, 19.1)[118], *sañcarad°* (5.1), *dṛpyad°* (VIII.3), *khelad°* (I.6) et *siñjāna°* (XI.7).

Si le participe présent est suivi d'un adjectif, le tout forme un

---

[112] H. Jacobi : *Bhavisatta Kahā*, p. *40, §35.
[113] Sur cette question voir p. 21.
[114] J. Bloch : *Indo-Aryan*, p. 257 (260).
[115] G.V. Tagare : *Historical Grammar of Apabhraṃśa*, §147, p 314-6.
[116] 16 fois si l'on considère la leçon *tarala-taraṅgad°* (5.7) comme fautive, voir la page suivante.
[117] Les participes sont rares en cette position, voir L. Renou : *Gramm.*, §77, p. 87, l. 14; Wackernagel *II,1*, p. 43; cf. L. Renou : *Études*, §20, pp. 13-4.
[118] L. Renou : *Études*, p. 14, l. 24.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

dvandva[119] d'adjectifs qualifiant le nom qui suit, comme par exemple dans :
siñjāna-mañju-mañjīraṃ[120] (XI.7) (syntagme adverbial), «les anneaux de cheville gracieux et *cliquetants*».
On peut évidemment dire que *siñjāna* est toujours un adjectif, ayant perdu le sens d'un participe[121]. Il n'empêche que le participe présent peut former un dvandva avec un adjectif, et, dans ce cas, peut aussi bien être le dernier membre du dvandva, le dvandva lui-même étant le premier membre du composé :
mugdha-vilasat-sītkāra-dhārā-vaśāt (XII.7),
«à cause d'une cascade de *sītkāra* charmants et coquets».
Même situation en 5.7, où N a la leçon
tarala-taraṅgad-anaṅga-dṛśā (5.7),
«avec un regard d'amour frémissant et *agité* (litt. ondoyant)», mais cette semble fautive, car le rythme exige *taraṅgad°* seul (voir texte!).
Un autre exemple est :
caraṇa-dvayaṃ sarasa-lasad-alaktaka-rāgam (19.6),
«(tes) pieds rougissant (*rāgam*) de la laque *brillante* et huileuse»,
qui indique comment lire 21.2, non pas *nava-bhavad-aśoka-dala°* mais *nava-lasad-aśoka-dala°*, «les jeunes feuilles brillantes d'*Aśoka*». «Les feuilles d'*Aśoka* étant jeunes» n'a guère de sens, car, premièrement, *bhavant-* au sens de «étant» est rare[122], et, deuxièmement, *bhavant-* s'emploie toujours comme pronom dans le Gīt[123].

Il y a quatre cas où le participe présent en premier membre de composé ne semble pas être un adjectif. Deux fois il s'agit de *prasarad-* dans une phrase comparative hypothétique «comme si» :
prasarad-asamabāṇa-prāṇavad ... (I.8),
«comme si Kāma (lui-même) était apparu en personne»,
prasarad-anurāgaṃ bahir iva ... (VIII.2),
«comme si la passion était manifeste (ou : s'était manifestée) à l'extérieur».

---

[119] «Le cas des dvandva peut être vite éliminé : le pt. n'y fournit que fort rarement un premier ou un dernier membre» : L. Renou : *Études*, p. 15, §22 (fin). Il y en a 5 ex. dans le Gīt.
[120] Ex. cité par *Böhtlingk-Roth V*, p. 437, avec réf. au Gīt,
[121] L. Renou : *Études*, p. 15.
[122] «Bhavant- au sens de «étant» n'est guère en usage que dans les Saṃhitā. En classique même, on n'en remarque guère d'exemples» : L. Renou : *Études*, p. 47, note 9 à la fin.
[123] Voir le chapitre sur les pronoms, p. 33-34.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Le suffixe *-vat* (indéclinable) et la conjonction *iva* font qu'il est nécessaire de traduire *prasarad-* (comme tout autre participe présent dans la même position) comme un verbe, et non comme un adjectif.

Dans les deux cas restants, le participe, en tant que premier membre de composé, a un complément hors du composé. Dans ces cas, le participe n'est pas adjectif et il ne précède jamais un adjectif :

yuvatiṣu valat-tṛṣṇe kṛṣṇe vihariṇi māṃ vinā (II.2),
«quand Kṛṣṇa s'amuse sans moi, manifestant son désir envers les (autres) jeunes femmes»,
kandarpa-jvara-janita-cintākulatayā valad[124]*-bādhāṃ rādhāṃ ... ūce sahacarī* (I. 7),
«une amie dit à Rādhā, dont la souffrance se manifestait par l'inquiétude de son esprit créée par la fièvre d'amour».

Dans ces deux exemples, le participe aurait pu aussi bien être à l'intérieur du composé, car le comportement syntaxique est le même que dans *jalada-paṭala-calad-indu-vinindaka-candana-tilaka-lalātam | ... hariṃ ... smarati mano mama ...* (5.5), «mon cœur se souvient de Hari, dont le front avait un *tilaka* de santal plus beau que la lune *qui se meut* dans les nuages», et dans *°cūtāṅkura-krīḍat-kokila-kākalī-kalaravair... °jvarāḥ... amī vāsarāḥ* (I.9), «ces jours enfiévrés par les sons doux et rauques des coucous *qui jouent* parmi les pousses de manguiers».

Il y a au total 17 exemples de participes présents à l'intérieur de composés dans le Gīt.. Ces participes présents ne posent guère de problèmes de traduction, à l'exception de *galat*, employé trois fois dans le texte. Le participe présent indique normalement une action simultanée avec l'action principale exprimée par le verbe principal de la phrase. *galat*, cependant, semble vouloir dire «tombé», donc exprimer un fait accompli. Par exemple, *ākulākula-galad-dhammillam ...* (II.5), «la coiffure *dhammilla*[125] tombée en désordre», *caraṇa-kamala-galad-alaktaka-siktam idaṃ tava hṛdayam ...* (17.4), «ton cœur (c.-à-d. la poitrine) aspergé par la laque tombée des lotus des pieds».

Renou dit à propos des participes à l'intérieur des composés :

> «Parallèlement se développe l'usage d'inscrire, dans les composés qui précèdent, le régime du pt. au premier membre. Cette extension dont les grands auteurs font un usage modéré ...»[126].

---

[124] N a la leçon *calar°*, de sens moins heureux. Les commentaires hésitent souvent entre *calat* et *valat*, étant donné que les mss. confondent /c/ et /v/ pour certains mots.

[125] Sur la coiffure *dhammilla* voir V.S. Agrawala : *The Deeds of Harsha*, fig. 56, p. 122.

[126] L. Renou : *Études*, §21, cf. §20.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

On peut peut-être qualifier les 17 exemples[127] du Gīt. «d'usage modéré». Mais il me semble que cet emploi chez Jayadeva s'explique aussi par son penchant général pour le participe présent, qui constitue 9,5% des formes verbales.

Dans les vers *vṛtta*, où les rapports syntaxiques sont plus complexes qu'ils ne le sont dans les chansons, on trouve des participes présents au nominatif, à l'accusatif, au datif, au génitif et au locatif[128]. Le participe présent n'est jamais le verbe principal de la phrase, bien que l'action principale semble s'exprimer par le participe, le verbe principal n'ayant qu'une fonction grammaticale. Par exemple :

viśveṣām anurañjanena janayan-n-ānandam indivara- | śreṇī-śyāmala-komalair upanayan-n-aṅgair anaṅgotsavam || ... vraja-sundarībhir... pratyaṅgam ālīṅgitaḥ... hariḥ krīḍati || (I.11),

«Hari se divertit... entièrement embrassé par les belles bergères, menant (Lassen : *inaugurans*) la fête d'amour avec ses membres délicats et sombres comme des lotus bleus, faisant naître la joue pour tous par son amour».

krīḍati est le verbe principal qui détermine la valeur temporelle des deux participes présents *janayan* et *upanayan*. Mais l'action principale est exprimée par les participes : ce que fait Hari, c'est *inaugurer* la fête d'amour et *engendrer* le bonheur.

Le participe peut avoir un nombre considérable de compléments : *akṣṇor nikṣipad añjanaṃ śravanayos tāpiccha-gucchāvalīṃ | mūrdhni śyāma-saroja-dāma kucayoḥ kastūrikā-patrakam || dvāntaṃ... °sudṛśāṃ pratyaṅgam ālīṅgati* || (XI.3),

«Les ténèbres embrassent entièrement les membres des belles *en* (leur) *mettant* (*nikṣipad*) le fard sur les yeux, la guirlande de fleurs Tāpiccha sur les oreilles, une guirlande de lotus bleus sur la tête, des traces de musc sur les seins».

D'autres exemples sont *bhramantīm* (I.7), *vāsayan* (I.8), *upadarśayantī* (I.10), *viracayan* (IV.2), *dhyāyantī* (IV.5), *dhyāyaṃs* (V.2), *japan* (V.2), *guñjan* (V.3), *tirayan* (VII.5), *vadantam* (VIII.1), *paśyantyāḥ* (XI.9) et *valantī*, *calantī* (12.2). Dans tous ces exemples, on constate la présence de verbes principaux, qui déterminent la valeur temporelle du participe.

Cependant, il y a dans le Gīt. un vers qui contient 10 participes présents au datif, et pas un seul verbe principal :

---

[127] Outre les exemples cités on trouve à l'intérieur de composés °*vikasat*° (14.6; XII.7), °*cañcat*° (I.8), °*calat*° (4.1; VIII.3) °*uccarat*° (III.8), °*vasat*° (I.12), °*sphurat*° (I.10), °*dūyamānā*° (VIII.3), cité auparavant, et les exemples de dvandva cités auparavant.

[128] Pour la répartition générale voir p. 47.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

vedān uddharate jagan nivahate bhūgolam udbibhrate
daityaṃ dārayate baliṃ chalayate kṣatrakṣayaṃ kurvate |
paulastyaṃ jayate halaṃ kalayate kāruṇyam ātanvate
mlecchān mūrcchayate daśakrtikṛte kṛṣṇāya tubhyaṃ namaḥ || (I.5)
«Tu conserves les Vedas, supportes les mondes, soulèves le globe terrestre, fends les Daityas, domptes Bali, détruis la caste guerrière, vaincs Rāvaṇa, l'enfant de Pulasti, brandis le soc, épands ta miséricorde, extermines les barbares, sous tes dix incarnations, ô Kṛṣṇa, à toi mon adoration!»[129]

Ces vers résume le contenu de la chanson précédente, où les mêmes verbes — à quelques exceptions près — se trouvent à la 2e personne du singulier. On est tenté de penser que les participes ici ont la fonction de verbes principaux, interchangeables avec une forme personnelle : *vedān uddharase*, etc. «tu portes les Veda». Il semble logique de traduire le participe par un présent ; mais la valeur temporelle n'est pas certaine, étant donné que le temps d'un participe se détermine par le verbe principal[130]. On pourrait aussi comprendre les participes comme des noms : «Hommage à toi, Kṛṣna, soutien des mondes, 'souleveur' du globe, etc.», bien que la substantivation des participes présents actifs semble rare[131]. La langue de ces vers paraît stéréotypée et diffère de celle des vers «profanes» et pourrait avoir été influencée par des formules religieuses[132].

Si le participe indique une action qui a lieu en même temps que l'action principale exprimée par le verbe de la phrase, il se trouve, dans quelques cas, en concurrence avec l'absolutif :
sabhaya-cakitaṃ vinyasyantīṃ dṛśaṃ timire pathi
pratitaru muhuḥ sthitvā mandaṃ padāni vitanvatīm ||
katham api rahaḥ prāptām aṅgair anaṅga-taraṅgibhiḥ
sumukhi subhagaḥ paśyan sa tvām upaitu kṛtārthatām || (V.6),
«O belle, que ton amant obtienne son but, lui qui t'observe (*paśyan*) jetant (*vinyasyatīm*) craintivement tes regards sur le sentier obscur, allongeant (*vitanvatīm*) doucement tes pas, t'arrêtant (*sthitvā*) un instant à chaque arbre. Il te regarde (*paśyan*) arriver péniblement en secret, tes membres inondés d'amour».

---

[129] Traduction de G. Courtillier, pp. 4-5.
[130] Cf. la discussion sur la valeur des présents dans la chanson 1, dans le chap. sur le passé, p. 68.
[131] L. Renou : *Études*, §23.
[132] Le seul ex. de *tubhyam* se trouve aussi dans ce vers, cf. le chap. sur les pronoms, p. 34.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

vyākośaḥ keśapāśas... stana-jaghana-padaṃ pāṇinācchādya sadyaḥ | paśyantī satrapaṃ māṃ tad api vilulitā mugdha-kantir dhinoti (XII.6), «Ses cheveux sont en désordre... Pourtant elle, secouée, (me) plaît, elle, qui, en me voyant (*paśyantī*), cache (*ācchadya*) aussitôt pudiquement ses seins et son giron».
Ou faut-il comprendre qu'elle cache ses seins, etc., «parce qu'elle me voit»? En cas, *paśyantī* serait le verbe principal d'une phrase explicative. Mais la simultanéité des actions est incontestable.

Dans II.5, on peut traduire l'absolutif comme une action qui précède l'action exprimée par le participe, mais le choix est libre:
... alīka-darśita-bhujā-mūlordhva-hasta-stanaṃ | gopīnāṃ nibhṛtaṃ nirīkṣya gamitākaṅkṣaś ciraṃ cintayan- | n-antar-mugdha-manoharo haratu vaḥ kleśaṃ navaḥ keśavaḥ (II.5),
«Que le jeune Keśava vous enlève la souffrance, ce Keśava qui ravit la femme innocente, (et) qui, son désir éveillé, contemple dans son for intérieur (*cintayan*) en regardant (*nirīkṣya*) discrètement les seins des bergères qu'elles montrent sous prétexte de lever les bras»:
soit qu'il contemple (*cintayan*) en regardant (*nirīkṣya*), soit qu'il contemple après avoir regardé.

Par contre, il n'y a pas d'équivoque dans *vṛṣṭi-vyākula-gokulāvana-rasād uddhṛtya govardhanaṃ bibhrad... bāhur... tanotu bhavatāṃ śreyāṃsi kaṃsadvisaḥ* (IV.7),
«Que le bras de l'ennemi de Kaṃsa... étende vos félicités, ce bras qui, ayant arraché (*uddhṛtya*) la montagne de Govardhana, la porte longtemps par désir de protéger Gokula, envahi par les pluies, ...». Il faut évidemment que Kṛṣṇa ait d'abord arraché le Govardhana avant de le porter.

Il semble que, dans les cas cités, le participe présent ait un contenu sémantique plus chargé que l'absolutif. Ce dernier se limite à un certain nombre de racines et tend vers la forme figée employée comme adverbe et postposition[133]. La valeur temporelle de l'absolutif n'est jamais certaine, car il peut exprimer soit une action qui précède celle qu'indique le verbe principal[134] soit une action simultanée avec celui-ci, tandis que le participe s'accorde avec le temps du verbe principal.

Dans tous les exemples cités, le verbe principal de la phrase, quelle que soit sa valeur sémantique, décide du temps du participe. Cependant, il y a dans le Gīt. quelques exemples assez curieux où le temps du

[133] Cf. le chap. sur les absolutifs, p. 44 et suiv.
[134] Cf. A. Minard: *Les trois énigmes sur les cent chemins*, II, p. 60 et suiv.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

participe est déterminé par un adjectif verbal qui, lui, n'est pas le verbe principal de la phrase :

nibhṛta-nikuñja-gṛhaṃ gatayā niśi ... nilīya vasantam | cakita-vilokita-diśā rati-rabhasa-bhareṇa hasantam || sakhi! he keśimathanam udāraṃ ramaya mayā saha ... (6.1),

«Je suis allée à la hutte cachée la nuit; lui se trouva caché; effrayée, je regardai les points de l'horizon, et lui rit voluptueusement. O amie, fais que le noble Keśimathana soit mon amant ...».

Le contexte est clair : Rādhā se rappelle sa première rencontre avec Kṛṣṇa (*prathama-samāgama-lajjitayā* (6.2) «je fus timide la première fois»), comment elle s'est rendue auprès de lui, qui se trouvait dans la forêt. *vasantam* est régi par *gatayā*, et *hasantam* soit par *gatayā* soit par °*vilokita*°, malgré le fait que *gatayā* dépende grammaticalement de *mayā*. Il n'est pas possible de rattacher les participes au verbe principal *ramaya*, car cela voudrait dire «fais qu'il fasse l'amour avec moi, en se trouvant caché ... et en riant ...», ce qui est absurde. *ramaya* se réfère à la situation actuelle où Rādhā supplie son ami d'aller chercher Kṛṣṇa.

En 6.3, la situation est semblable, mais l'adjectif verbal se trouve en fin de composé :

kisalaya-śayana-niveśitayā ciram urasi mamaiva śayānam | ... keśi-mathanam... ramaya mayā saha (6.3),

«Je fus couchée sur le lit de bourgeons, lui reposa longtemps sur ma poitrine... fais que Keśimathana soit mon amant».

Également dans la 5e chanson :

viśada-kadamba-tale militaṃ kali-kaluṣa-bhayaṃ śamayantam | māṃ api kiṃ api taraṅgad-anaṅga-dṛśā manasā ramayantam || harim ... smarati mano mama ... (5.7),

«Mon cœur se souvient de Hari... Rencontré auprès de la racine d'un arbre *Kadamba* blanc, il calmait (ma) crainte des impuretés de Kali, et, en quelque sorte, me réjouissait dans (mon) esprit par son regard amoureux (et) ondoyant».

S'il n'y a pas d'adjectif verbal dans ce type de phrase, le participe s'accorde normalement avec le verbe principal, par exemple :

hāram ... urasi dadhataṃ ... harim ... sā dadarśa (22.2)[135],

«Elle vit Hari, qui portait un collier sur la poitrine».

La relation adjectif verbal — participe présent examinée plus haut coïncide avec l'usage de l'apabhraṃśa :

---

[135] D'autres ex. sont 12.1, 24.4.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Das Part. präs. wird im Apabhraṃśa gebraucht wie im Sanskrit. Ausserdem dient es zum Ausdruck eines Zustandes in der Vergangenheit, z.B., 224,5 *jo ciru Aggimittu diu hontao, sō eu Tiladīu saṃpattao*[136] «der früher der Brahmane Agnimitra war, der ist jetzt hier in Tilakadvīpa angekommen». Hier ist die Dauer durch das Part. präs., das einmalige Ereignis durch das Part. perf. pass. ausgedrückt...»[137]

Dans l'exemple en apabhraṃśa cité par Jacobi, la syntaxe est en réalité la même que dans les vers de Jayadeva. Cependant, dans le Gīt., Jayadeva est obligé par la tournure employée (l'adjectif verbal en apposition) de mettre les désinences appropriées; mais la syntaxe n'est décidément pas sanskrite. On peut noter ici que le participe présent de l'apabhraṃśa fonctionne déjà comme un présent narratif. La *Bhavisatta Kahā* offre d'autres exemples :
tāvasu puvva-jammi haū[138] *hontao | Kosiu ṇāmeṃ nayari vasantao*[139]
«Dans une incarnation précédente j'étais ascète, j'habitais la ville de Kosiu».

On peut éventuellement dire que Jayadeva a été influencé par l'usage du participe présent comme présent narratif (= l'imparfait) en apabhraṃśa. Peut-être oserat-on aussi se demander si cet usage en apabhraṃśa ne révèle pas une habitude linguistique de langue vernaculaire, de langue parlée? En tout cas, le participe présent fonctionne comme un présent narratif dans plusieurs langues indo-aryennes modernes, notamment le hindi et le gujarati[140], et l'origine de cet emploi doit se trouver dans une langue parlée, et non pas dans une langue littéraire comme l'apabhraṃśa. Une langue littéraire peut influencer le vocabulaire d'une langue parlée, mais plus rarement sa syntaxe. Le sanskrit en est l'exemple par excellence : son vocabulaire s'est maintenu dans toutes les langues indo-aryennes, alors que leur syntaxe s'est fortement éloignée de celle du sanskrit. Concernant le participe présent, nous savons que son emploi ne s'est pas étendu en sanskrit[141], et qu'il ne devient jamais le verbe principal d'une phrase, sauf dans le locatif absolu, si l'on considère ce syntagme comme une proposition.

---

[136] Cet ex. cité dans J. Bloch : *Indo-Aryan*, p. 261 (264).
[137] H. Jacobi : *Bhavisatta Kahā*, pp. *40-*41, §35.
[138] Ici probablement faute d'impression. On doit lire *haū*.
[139] Cet ex. est cité par G.V. Tagare : *Historical Grammar of Apabhraṃśa*, p. 192, avec l'interprétation curieuse de *hontao* comme une postposition!
[140] J. Bloch : *Indo-Aryan*, p. 261 (264).
[141] L. Renou : *Études*, §18.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Les 19 participes présents au locatif se trouvent tous (à l'exception éventuelle d'un seul) dans des locatifs absolus, qui seront traités à part.

Les fonctions du participe présent peuvent parfois être assumées par le nom d'action en *-ana*: *yuvajana-hṛdaya-vidāraṇa-manasija-nakha-ruci-kiṃśuka-jāle ... vasante ...* (3.3), «au printemps où les fleurs *kiṃśuka* brillent comme les ongles du dieu de l'Amour quand ils (les ongles) *déchirent* les cœurs de jeunes gens»; *vigalita-lajjita-jagad-avalokana-taruṇa-karuṇa-kṛta-hāse ... vasante ...* (3.5), «au printemps où les jeunes arbres *karuṇa*, oubliant leur pudeur, regardent le monde»; *sphurad-atimukta-latā-parirambhaṇa-mukulita-pulakita-cūte ... vasante ...* (3.7), «au printemps où les manguiers éprouvent une horripilation qui est leur floraison quand les tremblantes lianes *atimukta* les embrassent»[142].

Étant donné que ces noms d'action se trouvent *iic.*, il est difficile de déterminer leur cas. On pourrait opter pour le locatif et comprendre *-vidāraṇa-* comme «dans le fait de déchirer», *-avalokana-* «dans le fait de regarder», etc. Pour *vidāraṇa*, la *Rasikapriyā* traduit par un datif de but *vidāraṇāya* «afin de déchirer»; mais cette interprétation ne me semble pas correcte, car les ongles brillent, rouges comme du sang, quand ils déchirent, ils ne brillent pas afin de déchirer. La *Rasikamañjarī* glose *vidārayanti*, donc par une forme verbale.

Dans le cas d'*avalokana*, il est évident qu'il s'agit d'une forme verbale, impression confirmée par la variante *avalokita*.

Le locatif est exprimé dans *yadi hari-smaraṇe sarasaṃ mano* (I.3), «si l'âme est pleine de suc en se souvenant de Hari» = «dans le souvenir de Hari». De même, *chalayasi vikramaṇe balim* (1.5), «tu trompes Bali en faisant un pas» = «dans le pas». Ce sont ces exemples qui m'ont incitée à considérer les exemples *iic.* comme des locatifs.

Mais, si l'on ne peut pas être sûr qu'il s'agisse d'un locatif dans les cas cités ci-dessus, il est évident que le nom d'action correspond à une forme verbale. Et il semble que cette forme verbale doive être le participe présent, car il s'agit d'une action simultanée à l'action principale[143].

Dans l'histoire du sanskrit,

«l'apogée du pt. est marqué par le MhBh. et plus encore par le Rām.; de là il se maintient dans les textes littéraires du genre kāvya ou ākhyāna,

---

[142] Voir aussi *-nikṛntana-* (3.5) «en déchirant, qui déchire». On pourrait certainement relever d'autres exemples, car je n'ai pas fait un recensement complet des formes en *-ana*.

[143] Cf. p. 51.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain; Digitizagtion by eGangotri

et d'autant mieux que le texte est plus littéraire. Au contraire, il tend à décroître dans la prose simple et la poésie didactique... Sa conservation, à la suite de l'épopée, paraît dans une large mesure une question de style»[144].

Ceci est-il vrai pour le Gīt.? Jayadeva a-t-il choisi le participe présent pour des raisons stylistiques? Certains emplois dans les chansons, que je viens de signaler, semblent écarter cette hypothèse. Par contre, l'emploi de participes présents dans les vers *vṛtta* n'a rien d'extraordinaire, hormis leur nombre élevé (70 ex.). Peut-être faut-il ici distinguer nettement entre les chansons et les vers *vṛtta*, tout en supposant qu'il y a eu influence mutuelle entre les deux. Dans les chansons, Jayadeva utilise le participe présent parce que c'était la forme verbale courante dans la langue vernaculaire de l'époque. On peut aussi noter que les participes présents dans les chansons ont *toujours* une forme dans laquelle on trouve le phonème /t/ (variante /d/) qui est la marque du participe présente en apabhraṁśa et en néo-indien. Les deux nominatifs du participe qui se trouvent dans les chansons sont des nominatifs féminins: *valantī* et *calantī* (12.1), donc des participes en *-anta/antī*. Les vers *vṛtta*, par contre, ont 23 (-3*) participes au nom. msc. où il n'y a pas de marque /t/. Cela peut indiquer que les chansons sont plus proches de la langue parlée que les vers *vṛtta*. Mais il ne faut pas oublier que Jayadeva ne cherche pas *dans l'ensemble* la complication, voire le raffinement stylistique. Les participes présents dans les vers *vṛtta* traduisent peut-être *à la fois* une réalité linguistique et un certain effet stylistique, car Jayadeva n'ignore pas les habitudes du kāvya. Et pourtant, c'est un poète ambigu: qu'a-t-il voulu faire, pour qui a-t-il écrit? Le Gīt. est-il un kāvya ou non? Toute analyse grammaticale du Gīt. s'achève par cette question fondamentale, à laquelle il reste à répondre.

LE LOCATIF ABSOLU

La proposition dite locatif absolu est assez fréquente dans le Gīt.. Les vers *vṛtta* en fournissent 17 exemples dans 11 vers, les chansons 13 (14) dans 11 versets. Le prédicat verbal dominant n'est pas l'adjectif verbal en *-ta*[145] ou en *-tavant* (6 ex. en *-ta*, dont 3 dans le même

[144] L. Renou: *Études*, §18.
[145] L. Renou: *Gramm.*, p. 313, l. 5 du bas.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

vers, et 2 ex. en *-tavant*[146]) mais le participe présent. On trouve aussi trois locatifs absolus à prédicat non verbal (II.2, VI.3, 12.7)[147].

Tous les locatifs absolus dans les vers *vṛtta* sont temporels et se comportent exactement comme ils le doivent en sanskrit classique: *yasmin... manogate* (VII.8) «quand celui-ci eut pénétré le cœur», *viharati vane... harau* (II.1) «quand Hari s'amuse dans la forêt» = *kṛṣṇe vihāriṇi māṃ vinā* (II.2) «quand Kṛṣṇa s'amuse sans moi», etc.[148]. Seuls, quatre exemples appellent un commentaire: *bahuśaḥ pattre 'pi sañcāriṇi* (VI.3) «quand les feuilles aussi[149] bougent». Ici, la proposition est sans verbe. Pourtant, le sujet est inanimé[150]. Ou serait-ce que les feuilles sont considérées comme animées parce qu'elles bougent?

Un locatif absolu sans sujet exprimé se trouve dans... *raṇe... yatra svidyati mīlati kṣaṇam api... jitam abhūt kaṃsasya kolāhalaḥ* (X.8), «quand dans la lutte, il (Kṛṣṇa) suait et fermait les yeux un instant, Kaṃsa s'écria: "Il est vainu!"», mais «le sujet est aisément suppléable par le sens général»[151].

Un autre exemple se trouve dans *snigdhe yat paruṣāsi yat praṇamati stabdhāsi yad rāgiṇi | dveṣasthāsi yad unmukhe vimukhatāṃ yātāsi tasmin priye || tad yuktam...* (IX.2), «Quand lui, le bien-aimé, est doux, tu es dure; quand il s'incline, tu restes (bien) droite; quand il aime, tu hais; quand il se tourne vers toi, tu lui tournes le dos. Dès lors il est juste que...»

Les locatifs absolus dans les chansons contiennent uniquement des participes présents:

vahati malaya-samire madanam upanidhāya | sphuṭati kusuma-nikare... tava virahe vanamālī sakhi! sīdati (10.1),

«Quand le vent de Malaya souffle en déposant l'Amour, quand les fleurs s'épanouissent, il souffre, ô amie, l'Enguirlandé de fleurs sylvestres, séparé de toi»;

dahati śiśira-mayūkhe maraṇam anukaroti
patati madana-viśikhe vilapati vikalataro 'ti (10.2),

«Quand la lune brûle, il est près de la mort, quand les flèches de l'Amour tombent, il gémit, lui, le plus affligé»;

---

[146] Il s'agit pour la plupart de verbes de mouvement: *manogate, yāte, gatavati.*
[147] L. Renou: *Gramm.*, p. 314, l. 1-6.
[148] Voir XI.9, XI.1, XII.1, VII.1, VII.2, XI.1, V.5 pour d'autres ex.
[149] *api* n'est pas une conjonction concessive dans cet exemple.
[150] L. Renou: *Gramm.*, p. 314, l. 3.
[151] L. Renou: *Gramm.*, p. 314, l. 16.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

dhvanati madhupa-samūhe śravaṇaṃ apidadhāti (10.3),
«Quand les abeilles bourdonnent, il se bouche les oreilles»;
patati patatre vicalati pattre... racayati śayanaṃ (11.3),
«Quand l'aile vole, quand la feuille tombe, il arrange le lit»;
harir abhisarati vahati madhu-pavane (18.1),
«Quand le vent de miel souffle, Hari vient...»
D'autres exemples se trouvent dans les versets 10.5, 11.8, 15.7, 21.8, et, éventuellement, dans 24.1[8].

24.1[8] est discutable. S'agit-il d'un locatif absolu ou d'un locatif régi par *nijagāda* avec un attribut *krīḍati*?
nijagāda sā yadunandane krīḍati hṛdayānandane (24.1[8]),
«Elle dit à la joie de (son) cœur, à la joie des *Yadu* folâtrant» ou «Tandis que la joie des *Yadu*, joie du cœur, folâtrait, elle dit» (suit la chanson).
Les commentaires ne sont pas d'accord sur l'interprétation du locatif. La RP a choisi l'interprétation locatif absolu : *sā rādhā vakṣyamānaṃ provāca | kva sati? yadunandane krīḍaṃ kurvati sati | kiṃ bhūte? hṛdayānandakāriṇi...*
La RM offre l'interprétation suivante :
sā rādhā yadunandane nijagāda uktavatī | kīdṛśe yadunandane? krīḍati | punaḥ kīdṛśe? hṛdayānandajanake |
Que choisir? Nous savons que les verbes qui signifient 'dire' peuvent se construire avec le locatif[152] aussi bien qu'avec l'accusatif. Jayadeva utilise dans la plupart des cas 'dire' avec l'accusatif, c'est à dire l'emploi «normal» (avec GAD V.1, XI.1, XII.8; avec AH VIII.1, I.10, IV.1, mais VI.1 avec le loc., avec VAC I.7, II.1, IX.1, X.1, XI.5, XII.1, XI.2). Toutefois, on ne peut pas trancher, étant donné que les deux constructions sont également correctes. Le parfait *nijagāda* est un hapax dans le texte, le présent *nigadati* n'a pas de complément direct. On pourrait éventuellement dire que le locatif a été favorisé par le préverbe *ni-*, qui signifie 'dans'.

Les locatifs absolus dans les chansons se limitent, en général, aux deux éléments : nominal et verbal. Mais dans les deux expressions suivantes on trouve : *śrījayadeve kṛta-hari-seve bhaṇati* (11.8), et *ramayati... kāmapi... khala-haladhara-sodare* (15.7). Ce dernier exemple est aussi le seul locatif absolu dans les chansons qui soit pourvu d'un complément direct. Ces caractéristiques les séparent des locatifs absolus des vers

[152] D.W. Whitney : *Grammar*, §304a; L. Renou : *Gramm.*, p. 312, l. 4-5 (quoiqu'il me semble que ceci ne caractérise pas seulement le sanskrit bouddh. tardif).

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

vṛtta, car, dans les vers *vṛtta*, les différents éléments constituant le syntagme sont le plus souvent séparés les uns des autres et les locatifs absolus contiennent des expansions diverses (compléments, bahuvrīhi, etc.). On dirait que la syntaxe des chansons est plus simple, voire simplifiée. Et cette simplification se rapproche des constructions semblables en vieux bengali. On peut comparer avec les Caryā :

> «OB. as in the Caryās has the locative absolute with the present participle : *e.g.* Caryā 42, «muḍhā acchantē lōa na pēkhaï»[153] *people do not see while they are ignorant*; quotation in the Commentary to Caryā 48, «ghara acchantē mā jāṅga (jāha? jāẅa?) baṇē «*when there is a home, go not (let us not go?) to the forest*; etc.»[154]
>
> «In the Caryās, the locative or adverbial participle occurs in a number of instances : *e.g.*» (15) jānte, jāantē *while going*; (16) buḍantē *while sinking*; (20) biārantē *while discussing*; (23) païsantē *while entering*; (30) suṇantē *on hearing*; (31) cāhante cāhante *while seeing*; (39) amiā ācchantē bisa gilesi *while there is nectar thou swallowest poison*; (42) mūḍhā acchantē lōa na pekhaï *while he remains a fool a man does not see*[153]; dudha majhẽ laḍa ṇacchaṃtẽ dēkhaï = ? dūdha mājhẽ laḍa āchantẽ na dēkhaï *he does not see the butter (fat) while it is in the midst of the milk*; (44) aṇa cāhantē āṇa biṇaṭhā *while asking for the one, the other is destroyed...*»[155]

Avec ces exemples sous les yeux, il est tentant de voir une tournure vernaculaire dans les locatifs absolus des chansons du Gīt. Tandis que les locatifs absolus du kāvya, ici illustrés dans les vers *vṛtta*, n'ont pas eu de suite à cause de leur complexité ou de leur préciosité, le locatif absolu simple, qu'on trouve par exemple dans les contes[156], s'est maintenu tout au long de l'histoire linguistique indo-aryenne pour aboutir au participe présent oblique (ou adverbial)[157] dans les langues indo-aryennes modernes[158].

LE PASSÉ

Le sanskrit connaît de nombreuses possibilités pour exprimer le passé : le parfait, l'aoriste, l'imparfait, les adjectifs verbaux en *-ta* et

---

[153] Notez les deux traductions du même ex., ainsi que muḍha/mūḍha.

[154] S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, p. 960.

[155] *Ibid.*, p. 1001.

[156] Voir les ex. dans S. Speijer : *Sanskrit Syntax*, p. 285 et suiv.; D.W. Whitney : *Grammar*, §303.

[157] Le développement du participe passé oblique semble plus tardif et calqué sur le participe présent oblique.

[158] J. Bloch : *Indo-Aryan*, p. 262-64 (265-66).

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

en *-tavant*, le présent narratif avec ou sans *sma*. Il va de soi qu'une telle multitude de possibilités rend le système redondant, surtout quand il n'y a plus de «savoir intuitif des sujets parlants». Les beaux esprits, auteurs des *mahākāvya*, continuent à respecter l'enseignement grammatical dans toute sa rigueur pour en faire un art en soi (le *Bhaṭṭikāvya*, le *Śiśupālavadha*, etc.). Tel n'est pas le cas de Jayadeva. Les effets stylistiques du Gīt. portent sur l'assonance, l'allitération, bref, sur les *śabdālaṃkāra*, ornements relatifs à la sonorité, et le poète évite le raffinement grammatical de certains kāvya. C'est pourquoi il est intéressant de voir comment Jayadeva exprime le passé : on a l'impression qu'on y trouve véritablement le «savoir intuitif des sujets parlants»[159], s'exprimant en langue vernaculaire.

Le parfait. Parmi les 28 parfaits du Gīt., 15 signifient 'il/elle dit' (3 *āha*, 2 *prāha*, 5 *uvāca*, 1 *ūce*, 3 *jagāda*, et 1 *nijagāda*). *prāha* et *āha* sont des formes figées, et on peut probablement dire la même chose pour *uvāca* et (*ni*)*jagāda*, bien qu'on trouve le présent *nigadati* une fois (8.7) et le futur *vakṣyati* une fois (XI.2)[160]. Ceci est vrai surtout pour *uvāca*, dont l'emploi fréquent dans les épopées donne à penser qu'il s'agit d'une tournure stéréotypée. Il serait d'ailleurs anormal que Jayadeva eût choisi des formes comme *avacat* ou *agadat*, qui ne semblent pas s'employer dans une séquence narrative du type 'il/elle dit'[161].

Dans les vers *vṛtta*, les autres parfaits sont tous narratifs; par exemple, *tatyāja* dans *kaṃsārir api... tatyāja vrajasundarīḥ* (III.1), «mais l'ennemi de Kaṃsa abandonna les bergères», *niṣaṣāda* dans *sa kalinda-nandinī-taṭānta-kuñje niṣaṣāda mādhavaḥ* (III.2), «Mādhava s'assit dans les sous-bois sur les pentes de la Yamunā», ou *cakāra* dans *sā paritāpaṃ cakāroccaiḥ* (VII.2), «elle se lamenta à haute voix». De même *āpa* (XII.3), *papāta* (XI.8), *praviveśa* (XI.7). Outre les 15 parfaits pour 'il/elle dit', nous avons seulement 6 parfaits narratifs dans les vers *vṛtta*, ce qui est peu quand on pense aux 93 vers *vṛtta* du poème. Mai le Gīt. n'est pas un poème narratif; c'est un poème expressif en discours direct.

Le parfait moyen est employé deux fois dans les vers *vṛtta*, dont une fois comme passif. *ūce* est une simple variante d'*uvāca* avec le sujet au nominatif : *rādhām... idam ūce sahacarī* (I.7), «une amie dit ceci à

---

[159] N. Ruwet : *Introduction à la grammaire générative*, p. 30.

[160] 'dire' au présent s'exprime normalement par la racine VAD; voir l'Index Verborum.

[161] L. Renou : *Gramm.*, §294, p. 413.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Rādhā». Le parfait *sehe*, par contre, est intéressant pour plusieurs raisons. D'abord, c'est un parfait moyen employé comme passif. Cette tournure est typique des kāvya savants[162] : elle paraît surprenante dans le Gīt., surtout quand le reste du vers est écrit en un sanskrit simple : *kṣaṇam api virahaḥ purā na sehe | ... yayā te || śvasiti katham asau...* (IV.6), «comment respire-t-elle (encore), elle qui jadis ne supportait pas d'être séparée de toi, même un instant». L'adjectif verbal *soḍha*, adopté comme glose par tous les commentaires, n'aurait pas changé le rythme et aurait été plus naturel dans la langue du Gīt.. Pourtant, il n'y a pas de variantes dans les mss..

Deuxième raison de s'étonner devant *sehe*, c'est que tout le système parfait de cette racine semble appartenir à la langue védique. Whitney signale *sehe* comme forme inusitée, inventée par les grammairiens[163]. Renou signale le pluriel *sehuḥ*[164], ainsi que Debrunner[165]. Böhtlingk-Roth enregistre *sehe* (ainsi que Monier-Williams, qui est basé sur BR), mais renvoie à P. et Vop., c'est-à-dire aux grammaires de Pāṇini et de Vopadeva[166]. Finalement, le Gīt., dans l'édition de Lassen, figure parmi les sources du dictionnaire Böhtlingk-Roth : dès lors, *sehe* aurait dû avoir une référence au Gīt.. Lassen ne note pas que la forme *sehe* est assez inattendue.

Les parfaits dans les vers *vṛtta* correspondent à peu près à l'emploi attendu de ce temps[167]. Tous les 'il/elle dit' sont par définition narratifs, comme le sont les autres formes qui viennent d'être citées. L'emploi des parfaits dans les chansons est plus difficile à cerner, sauf *nijagāda sā* (24.1[8]), «elle dit», et *sā dadarśa* (22.1[8]), «elle vit», qui sont tous les deux narratifs. En outre, ce sont des formes très courantes dans la langue et qui ont sans doute été comprises sans difficulté, d'autant plus que la racine DṚŚ n'a pas de présent. Par contre, dans l'exclamation de Rādhā *harir ahaha na yayau vanam* (13.1) «ô malheur, Hari n'est pas allé à la forêt», le parfait *yayau* n'est guère motivé grammaticalement. Il s'agit d'un discours direct et d'une

---

[162] L. Renou : *Gramm.*, p. 459, l. 6 du bas et suiv.

[163] D.W. Whitney : *Roots*, p. 184.

[164] L. Renou : *Gramm.*, p. 455, l. 14 du bas.

[165] Debrunner : *Sfx II.2*, p. 272, l. 3.

[166] Böhtlingk-Roth : *Sanskrit Wörterbuch VII*, p 853, l. 11. BR renvoie à P. 6.1.12. Or ce *sūtra (dāśvānsāhvānmīḍhvāṃśca)* ne parle pas de *sehe*, mais du participe parfait *sāhvān*. Voir la traduction de Pāṇini de Renou, p. 119. Pour *sāhvān*, voir Whitney : *Grammar*, §§790b, 803a.

[167] On peut toujours discuter pour savoir si le *parokṣa* est respecté ou non; ceci entraîne des discussions théoriques, intéressantes en soit, mais qui ne sont guère motivées ici.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

expérience personnelle, ce qui aurait suggéré un aoriste ou simplement un adjectif verbal[168]. L'aoriste était pratiquement exclu, car Jayadeva n'utilise pas normalement ce temps, comme on le verra plus tard. L'adjectif verbal *yātaḥ* aurait donné une *mātrā* de trop, mais Jayadeva aurait pu le remplacer par *gataḥ*. La justification, la seule, de *yayau* est la rime :

kathita-samaye 'pi harir ahaha na yayau vanam |
mama viphalam idam amala-rūpam api yauvanam || (13.1),

«O malheur, Hari n'est pas allé à la forêt même à l'heure fixée. Ma jeunesse, pourtant d'une beauté sans faille, est inutile».

Les trois parfaits de la chanson 4 se trouvent aussi — nécessairement — en discours direct. Dans le récitatif qui précède la chanson, la situation est très nette : *murārim ārād upadarśayanty asau | sakhī samakṣaṃ punar āha rādhikām* || (I.10), «En montrant Murāri de loin l'amie dit de nouveau à Rādhā»; ensuite vient la chanson, qu'il faut citer presque *in extenso* pour démontrer l'emploi du temps :

harir iha mugdha-vadhū-nikare... vilasati (refrain, 4.1[8]);
gopa-vadhūr anugāyati kācid... °pañcama-rāgam (4.2),
kāpi... dhyāyati mugdha-vadhūr adhikaṃ madhusūdana-vadana-sarojam (4.3),
kāpi... cāru cucumba nitambavatī dayitaṃ (4.4)
kācid... vicakarṣa kareṇa dukūle (4.5)
... °kala-svana-vaṃśe | rāsa-rase... hariṇā yuvatiḥ praśaśaṃse (4.6)
śliṣyati kām api cumbati kāmapi kāmapi ramayati rāmām |
paśyati... aparām anugacchati vāmām || (4.7)

refrain : «Hari joue ici dans une foule d'ingénues... »
«une bergère chante (après lui) le cinquième *rāga*» (4.2)
«une autre belle médite intensément le lotus (qui est) le visage de Madhusūdana» (4.3)
«une autre, charmante, aux belles hanches, embrasse (litt. embrassa) le chéri» (4.4)
«une autre le tire (litt. tira) par sa tunique avec la main» (4.5)
«dans la danse pastorale, où le doux son de la flûte..., une jeune (bergère) fut louée par Hari» (4.6)
«il embrasse l'une, baise l'autre, réjouit une charmante, en regarde une autre, et poursuit une belle» (4.7).

Il me semble que le français exige le même temps partout. Mais le sanskrit peut-il permettre un tel changement de temps à l'intérieur d'un

[168] L. Renou : «Kāvya», §12, p. 13 et note 46, p. 72.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

récit? Rappelons d'abord que le parfait est, en général, exclu du discours direct. Mais ici, dira-t-on, le discours direct est narratif. Cela ne permet pas le parfait pour autant, car le parfait exprime un temps lointain[169], et le passé — si passé il y a — n'est pas dans ce contexte un passé lointain. Cependant, l'usage du parfait dans un discours direct où il ne doit pas trouver place[170] est indécis[171]! Encore une objection grammaticale contre le parfait tel qu'il est utilisé par Jayadeva dans la chanson 4 : «le parfait pāṇinéen est le temps du passé 'hors la vue'»[172]. S'il s'agit de l'action exprimée par le verbe, l'action est incontestablement ici à portée de vue, car l'amie *montre* (*upadarśayantī*) Kṛṣṇa qui se trouve *devant les yeux (samakṣam)*.

Du point de vue de la grammaire normative, le parfait dans la chanson 4 paraît «irrégulier». Pourquoi donc Jayadeva a-t-il utilisé ce temps? Il est vrai que Jayadeva ne se soucie pas toujours de rigueur grammaticale. Peut-être a-t-il employé le parfait ici pour varier le récit? Il aurait alors recherché un effet stylistique, mais ce n'est guère probable, car il n'hésite pas à répéter le présent partout; le Gīt. tout entier en témoigne. Je pense que Jayadeva, ici comme si souvent ailleurs, a été entraîné par le rythme et par l'assonance. L'allitération *cā cu cu* dans *cāru cucumba* est évidemment meilleure que le simple *cāru cumbati*, qui est assez plat. Quant au parfait passif *praśaśaṃse*, il est motivé par la rime *°vaṃśe – praśaṃse*. Reste *vicakarṣa* (4.5). A-t-il été entraîné par les autres parfaits? C'est possible, mais il est également possible que *vicakarṣa* remplisse une fonction métrique. *vikarṣati* donnerait le même nombre de *mātrā*, mais bouleverserait le rythme qui est

— ∪∪ | — ∪∪ | — ∪∪ | — ∪∪ | — ∪∪ | — ∪∪ | — — ||
vica karṣ a kar eṇ a du kū le.

cucumba et *praśaśaṃse* remplissent aussi, bien entendu, des fonctions métriques analogues, *cumbati* et *praśaṃsati* étant impossibles.

En dehors des motifs purement métriques (allitération, rime et rythme) les parfaits de la chanson 4 n'ont pas grand sens. Ils sont grammaticalement incorrects, ce qui montre que le sanskrit des chansons est moins soigné que celui des vers *vṛtta*. La cause en est

---

[169] L. Renou : «La théorie des temps du verbe», p. 313, l. 11; cf. «Kāvya», §12, p. 13.
[170] L. Renou : «Kāvya», p. 13.
[171] L. Renou : La théorie des temps du verbe», p. 313.
[172] *Ibid.*, p. 311, §10.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

que les chansons imitent un genre populaire, où l'entrain rythmique et l'harmonie vocalique jouent un rôle primordial. On peut aisément imaginer que, pour l'auditeur semi-cultivé, le parfait valait un présent, temps des autres verbes dans les chansons. Car le parfait sanskrit fait partie de ces formes verbales qui sont tombées en désuétude assez tôt dans la langue[173]. Le parfait n'a pas eu de suite dans les langues néo-indiennes. Fondu avec l'aoriste et l'imparfait en un prétérit commun déjà en haut moyen-indien, le parfait n'avait aucune chance de survie[174]. L'utilisation qu'en fait Jayadeva me semble confirmer qu'il s'agissait d'une forme verbale morte.

L'*aoriste.* Les rarissimes aoristes[175] qui se trouvent dans le Gīt. sont employés comme des prétérits simples[176]. Il n'y a pour ainsi dire aucune différence entre l'emploi que Jayadeva fait de l'aoriste et celui qu'il fait du parfait. Ce sont des formes parallèles comme on le voit dans XII.2 :

pratyūhaḥ... manmatha-kalā-yuddhe 'pi yasmin-n-abhūd | udbhūtaḥ sa tayor babhūva suratārambhaḥ priyaṃbhāvukaḥ ||,

«Cette entreprise amoureuse, dans laquelle il y avait un obstacle dans la bataille érotique même (à cause de)... fut de plus en plus (*udbhūtaḥ*) chère pour eux».

Il n'y a pas la moindre différence entre *abhūt* et *babhūva*, qui tous les deux fonctionnent comme un prétérit quelconque. On peut toutefois noter le raffinement stylistique d'une série de dérivés de *BHŪ* : *abhūt* – *udbhūtaḥ* – *babhūva* – °*bhāvukaḥ*.

On peut admettre que *abhūt* et *babhūva* sont des formes figées, et interchangeables aux yeux de l'auteur. Mais les aoristes *prārambhi* et *vyagamat* ne sont pas non plus particulièrement motivés. *prārambhi* est le seul exemple d'un aoriste passif dans le texte :

°*raṇārambhe tayā sāhasa-prāyaṃ kānta-jayāya... prārambhi* (XII.4), «au début de la bataille..., elle commença violemment afin de vaincre son amant».

Les aoristes passifs athématiques sont rares et surtout littéraires. Ils ne sont guère attestés avant le sanskrit classique[177]. On peut noter qu'ici le contenu sémantique est faible, puisque *prārambhi* reprend °*ārambhe* dans le premier *pada*.

---

[173] «Étranger sans doute à la langue vivante», L. Renou : *Gramm.*, p. 459, l. 14.
[174] J. Bloch : *Indo-Aryan*, p. 218, p. 221, cf. pp. 228-9.
[175] *abhūt, bhūtām, deyāt, prārambi, vyagamat.*
[176] L. Renou : *Gramm.*, §315, p. 437.
[177] L. Renou : *Gramm.*, p. 441.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Encore plus rare est l'aoriste thématique[178], ici représenté par *vyagamat* :
yāte gehād bahir avahitālī-parijane ... salajjā lajjāpi vyagamad iva dūraṃ mṛgadṛśaḥ (XI.9),
«quand la suite des amies attentives fut partie derrière la hutte ... même la pudeur, comme prise de pudeur elle-même, s'en alla loin de la belle aux yeux de gazelle».

Si les aoristes *prārambhi*, *vyagamat* et *abhūt* sont justifiables dans le Gīt., surtout quand on constate qu'ils se trouvent tous dans les trois derniers *sarga* où Jayadeva s'approche beaucoup plus du style kāvya qu'auparavant, les aoristes *bhūtām* et *deyāt* ne le sont pas. Ils surprennent beaucoup pour plusieurs raisons. D'abord, ces deux vers se trouvent seulement dans l'édition N. L'édition H les mentionne en note comme étant superflus[179]. Ensuite, ces deux vers, avec leur style recherché et lourd, ne semblent pas être de Jayadeva. Ecoutons par exemple : *tuṅgau tasyā urojāv atanu vara-tanor nirgatau mā sma bhūtām | prṣṭhaṃ nirbhidya tasmād bahir iti* ... (XI.10),
«Les deux seins pointus de la grande belle femme ont disparu. Ayant 'fendu' le dos, qu'ils ne soient pas visibles dehors à cause de cela ...»
L'idée semble être que la belle est embrassée par son amant, ses seins ne sont alors pas visibles. D'autre part, ils sont si pointus, qu'ils risquent de percer le dos de l'amant et de devenir visibles de l'autre côté! La métaphore est lourde, recherchée et finalement oiseuse. Il me semble que Jayadeva écrit mieux que cela. Grammaticalement, *mā sma bhūtām* est rare, d'abord à cause de *sma*[180], ensuite à cause du duel (bien que le poème parle de deux personnes, le duel est très rare chez Jayadeva et inexistant pour les formes verbales), et, finalement, à cause de l'injonctif d'aoriste. Une combinaison de ces conditions semble exclue dans le Gīt.. Les aoristes sont déjà rares, des aoristes injonctifs et précatifs peu probables.

deyāt est un aoriste précatif. Il appartient au langage védique[181]. Il se peut que cette forme se soit perpétuée dans la langue formulaire des bénédictions[182] : *deyān mukundo mudam* (XI.12), «que Mukunda

---

[178] L. Renou : *Gramm.*, p. 442, l. 19 du bas.
[179] «°*padya-dvayam adhikaṃ dṛśyate*», H p. 351.
[180] L. Renou : *Gramm.*, p. 439, l. 7. Cf. L. Renou : «La théorie des temps du verbe», p. 323 : «la forme verbale la moins expressive choisit la double particule».
[181] D.W. Withney : *Roots*, p. 71.
[182] J.S. Speijer : *Sanskrit Syntax*, p. 269, §346; cf. L. Renou : *Gramm.*, p. 451,

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

donne du bonheur», mais elle n'est guère concevable dans la langue de Jayadeva. Le Gīt. abonde en bénédictions, mais le verbe y est toujours à l'impératif ou au présent. Pourquoi donc un précatif ici?

Argument final pour rejeter ces deux vers comme des interpolations — (pour ne pas parler du choix des mots, qui détonnent par rapport au vocabulaire du Gīt.) —, on peut se demander pourquoi Jayadeva aurait mis *trois* bénédictions de suite à la fin du onzième *sarga*, quand il se contente d'une seule partout ailleurs. Le vers XI.11, par contre, est une bénédiction tout à fait typique du style de Jayadeva par les métaphores de couleurs [183] (*mandāra*, *sindūra* et *asṛj* pour suggérer le rouge), par l'allusion à l'amour par le biais du mot *raṇa* qui signifie bataille et acte sexuel [184], etc.

On peut donc conclure qu'il n'y a que 5 aoristes dans le Gīt., dont 3 *abhūt*.

L'*imparfait*. L'imparfait est encore plus rare que l'aoriste, avec trois exemples. *akarot* dans *prītaḥ pītāmbaro 'pi tathākarot* (XII.9), est un prétérit simple [185] : «le bien-aimé vêtu de jaune fit ainsi». *akarot* dans ce contexte est en concurrence avec l'aoriste. *adīpayat* dans *atrāntare... vṛndāvanāntaram adīpayad... induḥ* (VII.1) est glosé *prakāśitavān* dans les commentaires. C'est un imparfait narratif simple : «sur ces entrefaites, la lune illuminait l'intérieur du Vṛndāvana» [186].

Le seul imparfait des chansons est plus intéressant : *ramayati... kām api... khala-haladhara-sodare | kim aphalam avasaṃ ciram iha... vada sakhi!...* (15.7) «Dis, ô amie, pourquoi suis-je restée aussi longtemps ici en vain, pendant que le méchant frère de Haladhara en comblait une autre?»
avasam, glosé *uṣitāsmi* par la RP, *saṃsthitāsmi* par la RM, exprime un passé qui se prolonge dans l'actuel : Rādhā est restée longtemps, et elle reste encore. L'imparfait remplit ici exactement la fonction de l'imparfait dans les langues néo-indiennes, celui d'un passé inaccompli duratif. Par contre, il ne remplit pas les conditions requises par l'imparfait sanskrit qui, lui, exprime plutôt une action passée accomplie [187]. Peut-être s'agit-il d'une pure coïncidence, mais il est

---

l. 9-17, W.D. Withney : *Grammar*, §§568, 837a, L. Renou : «Kāvya», note 53 (fin), p. 73-4.

[183] Voir le chap. sur les métaphores des couleurs, p. 144.

[184] L. Renou : «Sur quelques mots du Ṛgveda», *JAOS* 85, 1965.

[185] L. Renou : *Gramm.*, p. 414, l. 5; J. Bloch : *Indo-Aryan*, p. 222, l. 7.

[186] L. Renou : *Gramm.*, p. 413, l. 7 du bas et suiv.

[187] L. Renou : «La théorie des temps du verbe», §9, p. 311; J.S. Speijer : *Sanskrit Syntax*, p. 248-9; cf. L. Renou : *Gramm.*, p. 413, l. 5 du bas.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

significatif qu'*avasam* se trouve dans une chanson, et non dans un vers *vṛtta*.

Le verbal en -tavant[188]. On trouve trois exemples de *-tavant* dans le Gīt.. Deux sont au loc. absolu[189] : *gatavati sakhī-vṛnde* (XII.1) «quand le troupeau d'amies fut parti» et *gatavati... keśave* (XI.1) «quand Keśava fut parti». Les verbes principaux dans ces deux vers sont pour XI.1 *jagāda* et pour XII.1 *uvāca*. Jayadeva a-t-il utilisé le verbal en *-tavant* parce qu'il le trouvait plus élégant avec les parfaits que le simple adjectif verbal en *-ta*? Car, selon Renou, *-tavant* est littéraire[190]. En tout cas, les deux verbaux en *-tavant* dans les vers *vṛtta* contrastent avec le seul verbal en *-tavant* dans les chansons : *pralaya-payodhi-jale dhṛtavān asi vedam* (1.1) «Dans la destruction suprême, tu supportes sous l'eau de l'Océan, le Veda»[191]. Puis viennent neuf versets où les différentes incarnations de Viṣṇu sont décrites *au présent*. Le passé *dhṛtavān* n'est nullement justifié ici, car il n'y a aucune raison pour que l'avatar Mīna (le poisson) soit antérieur aux avatars Kacchapa (1.2), Śūkara (1.3), Narahari (1.4), Vāmana (1.5) et ainsi de suite. Ou faut-il comprendre les présents qui suivent comme des présents narratifs? En ce cas, il faut, pour être logique, traduire le dernier présent *kalayasi* (1.10) par un futur, car il s'agit de l'avatar Kalki, le sauveur futur. Il me semble que le plus logique est de comprendre toutes les formes verbales comme des présents, y compris *dhṛtavān asi*, en ajoutant qu'il est curieux de trouver un verbal en *-tavant* exprimant le présent.

Le présent narratif. A part le doute émis tout à l'heure, le présent narratif est absent dans le Gīt.. On peut aussi signaler que le présent + *sma*[192], également narratif, manque dans le texte. Un emploi éventuel du présent comme un passé aoristique sera traité parmi les présents (voir p. 84).

L'*adjectif verbal*. Si le parfait est relativement rare et, dans les

---

[188] A propos du verbal en *-tavant*, une théorie assez curieuse est formulée par Sir G.A. Grierson dans le *Linguistic Survey of India, Vol. IV. Munda and Dravidian Languages*, où Sir G.A. Grierson considère *-tavant* comme une influence dravidienne. Il compare skt. *kṛitavān* «one who has done» avec tamoul *śeydavan*, même sens, et conclut : «There cannot, however, be any reasonable doubt about the former (c.-à-d. *kṛtavān*) having been influenced by the latter (c.-à-d. *śeydavan*)». *Op. cit.*, p. 281.

[189] L. Renou : «Kāvya», note 55, p. 74.

[190] L. Renou : *Gramm.*, p. 509, l. 15.

[191] Traduction de Courtillier, p. 2.

[192] L. Renou : «Kāvya», §11 : «peut-être était-il senti comme prosaïque et peu propre au genre k. /āvya/».

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

chansons, incertain, si l'aoriste et l'imparfait sont rarissimes, et le présent narratif absent, on en vient à se demander comment Jayadeva exprime le passé. Car il y a une relation passé — présent dans le poème. Il nous reste à examiner l'adjectif verbal. Il y en a au total 391 dans le texte[193]. Pourtant, relativement peu fonctionnent comme prédicats, 31 seulement. On examinera d'abord ceux-ci; ensuite sera examinée une catégorie plus importante : l'adjectif verbal en apposition.

L'emploi de l'adjectif verbal comme verbe principal soulève la question de sa valeur temporelle. Celle-ci prête à une certaine hésitation, car l'adjectif verbal exprime souvent un passé dont l'effet se prolonge dans le présent : *smareṇa tasyām... astrāṇi... kim arpitāni* (III.5), «comment Kāma l'a-t-il munie de flèches? (litt. comment les flèches ont-elles été mises dans celle-là par Kāma?)». Cela signifie qu'elle est munie de flèches, à présent. De même, *mugdhe! priyo 'yam upasthitaḥ* (X.5) veut dire «ô folle, (ton) amant est ici (litt. s'est approché)». Le caractère d'un parfait présent est d'autant plus souligné que l'adjectif verbal alterne avec le présent :

tat kiṃ kāmapi kāminīm abhisṛtaḥ kiṃ vā... | baddho bandhubhir... vanābhyarṇe kim udbhrāmyati | kāntaḥ klānta-manā manāg api pathi prasthātum evākṣamaḥ | °latā-kuñje 'pi yan nāgataḥ (VII.3),

«S'est-il approché d'une (autre) amante, ou bien est-il retenu par des amis..., ou bien erre-t-il dans la forêt? Mon bien-aimé au cœur affligé, n'a-t-il pas la force de venir sur (mon) chemin même un peu, puisqu'il n'est pas allé à la hutte de lianes...?».

Pour éviter des sophismes inutiles, il vaut mieux définir l'adjectif verbal une fois pour toutes comme un *accompli*, donc comme le *parfait* au sens littéral du mot. L'exemple qui vient d'être cité illustre clairement cette opposition : Kṛṣṇa a (éventuellement) rencontré (accompli) une autre, ou bien il est retenu (accompli) par des amis, ou bien il erre (inaccompli) dans la forêt.

Bien que l'action exprimée par l'adjectif verbal soit accomplie (ou perfective), l'aspect peut être imperfectif comme le montre l'exemple suivant :

tava kitava vidhāyāmanda-kandarpa-cintām
rasa-jala-nidhi-magnā dhyāna-lagnā mṛgākṣi (VI.2),

«En pensant à son grand amour pour toi, ô fripon, la belle aux yeux

---

[193] Sont exclus les adjectifs verbaux qui sont devenus des noms ou des adjectifs sans caractère verbal, par ex. *amṛta, carita, jīvita, dayita, dhvānta, rata, alakta, atimukta, prabhāta, mugdha, pīta, lalita, snigdha, smita, nitānta, adbhūta*, etc.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

de gazelle est submergée par l'océan de passion, absorbée dans la méditation».

Cet exemple illustre en même temps une autre particularité du langage de Jayadeva, à savoir que le verbe principal d'une phrase peut en même temps être le dernier membre du composé. Un autre exemple est: *tena mama hṛdayam idam asama-śara-kīlitam* (13.2),
«il a cloué mon cœur avec (ses) flèches en nombre impair».

Il est vrai que l'adjectif verbal, par son caractère hybride, entre verbe et adjectif, peut se prêter à ce genre d'expression, tandis qu'une forme verbale personnelle serait inconcevable dans le même contexte.

La copule est en général supprimée à la 3e personne. Une seule exception: *vasati daśana-śikhare dharaṇī tava lagnā* (1.3) «la terre est attachée (= se trouve) sur la pointe de ta dent». Il est à noter que la copule ici est *vasati* et non pas *asti*. A la 1re et à la 2e personne la copule est de rigueur[194]: *gatāsi* (7.5) «tu es allée», *āgamitāsi* (23.2), à comprendre comme un causatif, «je t'ai fait venir», *patitāham* (8.7) «je suis tombée» (*aham* fonctionne comme copule), *tava caraṇe praṇatā vayam iti* (2.8) «nous sommes prosternés à tes pieds» (*vayam* fonctionne également comme copule, cf. le chap. sur les pronoms, p. 36).

Alors que l'adjectif verbal n'est pas très fréquent comme verbe principal, il est d'autant plus usuel comme apposition[195]. Le Gīt. surabonde en adjectifs verbaux en apposition. Un exemple simple est: *kṣaṇam adhunā nārāyaṇam anugatam anusara rādhike* (23.18), ô petite Rādhā, suis un instant Nārāyaṇa (qui est) venu maintenant». Si le verbe est transitif, le sujet est le plus souvent exprimé: *ballava-vallabhābhir ... cumbitaḥ |...| bāhur ... kaṃsadviṣaḥ ||* (IV.7), «le bras de l'ennemi de Kaṃsa embrassé par les bergères».
Un exemple plus élaboré est:
dorbhyāṃ saṃyamitaḥ payodhara-bhareṇāpīḍitaḥ pāṇijair | āviddho daśanaiḥ kṣatādhara-puṭaḥ śroṇī-taṭenāhataḥ || hastenānamitaḥ kace 'dhara-madhu-syandena saṃmohitaḥ | kāntaḥ kām api tṛptiṃ āpa... (XII.3),

---

[194] L. Renou: *Gramm.*, p. 508, l. 17.

[195] Dans *La phrase nominale en sanskrit*, J. Bloch compte les phrases à adjectif verbal comme des phrases nominales, et dit à ce propos: «Avant de passer en revue les exemples, il convient de signaler une difficulté essentielle de leur classement. La phrase nominale consistant dans l'apposition de deux termes, il est souvent délicat, lorsqu'un groupe de noms apposés est en contact immédiat avec une autre phrase, verbale ou nominale, de distinguer les cas où le groupe doit être considéré comme indépendant et ceux dans lesquels il faut y voir uniquement soit le sujet, soit une apposition au sujet de la phrase». *Op. cit.*, p. 23.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

«Deux bras le domptent, la pesée des seins l'écrase; les ongles le déchirent; les morsures blessent la vasque de ses lèvres; au bloc des hanches il se heurte; une main à ses cheveux le renverse; des lèvres aux effluves mielleux le grisent: le bien-aimé y trouva je ne sais quelle satiété de bien-être...»[196].

Ceci n'est pas un vers unique en son genre dans le Gīt.. Au contraire, l'accumulation est une des habitudes stylistiques les plus frappantes chez Jayadeva[197]. Formellement, les adjectifs verbaux n'y sont pas des verbes principaux[198], mais l'action principale est le plus souvent exprimée par eux, le verbe principal ayant une valeur sémantique faible du type: 'il/elle dit'.

L'adjectif verbal en apposition peut aussi être le dernier membre du composé. Comparez par exemple *māṃ vilokya vṛtaṃ vadhū-nicayena* (7.1), «m'ayant vu entouré des bergères» et *govindaṃ vrajasundarī-gaṇa-vṛtaṃ paśyāmi*, (II.3) «je vois Govinda entouré des bergères». La structure est identique: peu importe si l'on met l'instrumental (= le sujet logique) à part ou *iic*.

Un adjectif verbal en apposition peut avoir un nombre de régimes presque illimité (en principe limité seulement par le mètre): *kāpi kapola-tale militā lapituṃ kimapi śruti-mūle | ... cucumba ... dayitaṃ |* (4.4), «Une (bergère) venue à (sa) joue afin de chuchoter quelque chose dans (son) oreille embrassa le bien-aimé».

Par le même procédé syntaxique, l'adjectif verbal peut déterminer la valeur temporelle d'un participe présent[199]. Dans les exemples cités pour illustrer la valeur temporelle du participe présent, ceux de la 6e chanson sont particulièrement intéressants, car l'adjectif verbal se trouve à l'intérieur du composé:

cakita-vilokita-sakala-diśā rati-rabhasa-bhareṇa hasantam (6.1),

«Effrayée, je regardai les points de l'horizon, (et) lui rit voluptueusement».

Formellement le syntagme délimité par °*diśā* dépend de *mayā saha* dans le refrain, de même que *hasantam* dépend de *keśimathanam*. Mais, puisque le participe dépend de °*vilokita*° en ce qui concerne sa valeur temporelle, on dirait que °*vilokita*° fonctionne comme un verbe principal. Car le composé est en réalité une phrase subordonnée[200],

[196] Trad. de Courtillier, p. 77-78.
[197] D'autres exemples sont IX.1, VI.1, IV.7, IV.1, III.8, III.5, etc.
[198] Cf. note 195.
[199] Cf. le chap. sur le participe présent.
[200] Cf. J.S. Speijer: *Sanskrit Syntax*, p. 284, l. 5 et suiv.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

et, en tant que telle, elle a besoin d'un élément verbal. Par la logique même des composés, on n'y trouve que quatre manières d'exprimer l'idée verbale : par l'adjectif verbal en *-ta* (ou en *-na*), par le participe présent, par les noms d'action en *-ana* ou en *-a* et, finalement, par une phrase nominale, la copule, bien entendu, n'étant pas exprimée. La plupart des composés dans les chansons correspondent à cette définition. Ici, c'est l'adjectif verbal qui nous intéresse. Pour illustrer comment il fonctionne comme verbe principal à l'intérieur du composé, voici d'autres exemples :

prathama-samāgama-lajjitayā paṭu-cāṭu-śatair anukūlam | mṛdu-madhura-smita-bhaṣitayā śithilikṛta-jaghana-dukūlam (6.2), «Je fus timide la première fois, (il fut) aimable avec des centaines de flatteries habiles. Je m'exprimai par des sourires doux et gracieux...»

Le dernier syntagme pose un problème de traduction, soi qu'on traduise «il défit l'étoffe de mes hanches», soit qu'on comprenne «celui dont l'étoffe des hanches était défaite». Dans le dernier cas il s'agit du vêtement de Kṛṣṇa. Dans le contexte, il me semble préférable de choisir la première traduction, qui s'accorde avec d'autres exemples du même type dans la même chanson :

kṛta-parirambhaṇa-cumbanayā parirabhya kṛtādhara-pānam (6.3), «Je (l')embrassai et je (le) baisai, il (m')embrassa et but mes lèvres». Il semble évident que les lèvres qui ont été bues sont celles de Rādhā. L'adjectif verbal n'est pas nécessairement à la fin ou au début du composé : *śrama-jala-sikta*[201]*-kalevarayā* (6.4), «mon corps fut couvert (litt. aspergé) de sueur»;

caraṇa-raṇita-maṇi-nūpurayā (6.6), «(mes) anneaux de perles aux chevilles tintèrent»;

niḥsaha-nipatita-tanu-latayā madhusūdanam udita-manojam (6.7), «épuissée, je laissai tomber mon corps de liane, (et) lui, Madhusūdana, l'amour lui renaquit».

Si ce texte avait été écrit en vieux bengali, nous aurions eu la même structure, mais les composés auraient été dissous. La place du verbe n'était pas nécessairement à la fin de la phrase, comme on put le voir dans les Caryā : *calilā kāṇha mahasuha sāṅge* «accompagné (de lui), Kāṇha est parti pour le grand bonheur»[202], ou *doṃbi bibāhiā āhāriu jāma* «en épousant la ḍombi, il a mangé la naissance»[203]. Fait encore

[201] L'éd. N a ici la leçon *°sakala°* au lieu de *°sikta°*. Mais *°sikta°*, adopté par L, A et H est à préférer, car un élément verbal semble nécessaire.

[202] M. Shahidullah : *Les Chants mystiques de Kāṇha et de Saraha*, p. 113 et 119 (trad.).

[203] *Ibid.*, p. 114 et 120.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

plus important que la place du verbe : les terminaisons n'étaient bien fixées ni en vieux bengali ni en apabhraṃśa. S.K. Chatterji énumère «calia, calī, caliā, calā (caliō, caliu, calu)»[204]. Dans les Caryā, on trouve par exemple «*abhāgē laïlā* «I have taken bad luck»[205], «*Bājulē*[206] *dila* «Bājula gave»» et «*Ājadēvẽ*[206] *saala bihariu* «everything Āryadēva has taken away»[207]. Dans cette confusion, l'adjectif verbal dépourvu de désinences, tel qu'on le trouve dans un composé, aurait très bien pu fonctionner comme verbe principal. En apabhraṃśa de l'Est, les désinences de l'adjectif verbal sont *-ia*, *-iya*, *-iaa*, *-iau* et la désinence zéro *-a*[208].

Le Gīt. est écrit pour être entendu, le poète le dit expressément[209]. Dans cet état de choses, il ne semble guère probable que l'auditeur ait attendu la fin de la phrase ou le refrain pour saisir les différents rapports syntaxiques. Le composé contenait déjà une forme verbale qui pouvait fonctionner comme verbe principal De plus, c'était la forme verbale survivante après l'écroulement du système du passé sanskrit. Car le parfait, l'aoriste et l'imparfait s'étaient déjà confondus en haut moyen-indien. En prākṛt, nous avons ce que J. Bloch appelle

> «the salient characteristic of the absence of a viable preterite. The reason of this is that at this stage of evolution the past is expressed by the past participle, a form no longer optional and supplementary to the others, but normal and exclusive»[210].

L'opposition présent — passé dans les chansons du Gīt. se fait entre le présent de l'indicatif — autre forme à tout faire — et l'adjectif verbal. Les rares parfaits, d'ailleurs discutables, comme nous l'avons vu, ne font que confirmer cette règle. Les vers *vṛtta* se conforment un peu plus aux habitudes du kāvya, c'est à dire qu'ils emploient des parfaits et des aoristes. Mais, puisqu'ils sont écrits par le même auteur, la même tendance générale s'y manifeste aussi. Car il serait anormal que l'adjectif verbal et le présent de l'indicatif soient les formes verbales les plus fréquents dans le Gīt., si cela ne traduisait pas une réalité linguistique.

---

[204] S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, p. 945.
[205] *Ibid.*, p. 747.
[206] -ē ou -ẽ désigne l'instrumental, c.-à-d. le sujet logique.
[207] S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, p. 743.
[208] G.V. Tagare : *Historical Grammar of Apabhraṃśa*, p. 319.
[209] *śṛṇu tadā jayadeva-sarasvatīm* I.3, *paṭhanīyam* 8.8.
[210] J. Bloch : *Indo-Aryan*, p. 234 (236).

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizaǧtion by eGangotri

L'OPTATIF

L'optatif est fréquent dans le kāvya au discours direct[211]; il l'est en sanskrit en général.

> «sauf dans la prose de basse époque où il partage le sort des autres formes verbales»[212].

Le Gīt. est, sinon un kāvya, du moins un poème au discours direct. Néanmoins, l'optatif est très rare dans le poème; on en compte seulement 2, éventuellement 3, exemples.

3 exemples si l'on compte *deyāt* parmi les optatifs. En effet, «le soi-disant précatif n'est qu'une variante de l'optatif, du point de vue sémantique aussi bien que formel»[213]. Mais j'ai traité de *deyāt* parmi les aoristes, et je n'y reviens pas ici.

Il ne reste alors que 2 optatifs indiscutables: *ānayethāḥ* et *jīvet*. Le premier apparaît comme une simple variante de l'impératif[214] dans le contexte:

aham iha nivasāmi yāhi rādhām
anunaya mad-vacanena cānayethāḥ (V.1),
«Moi, je reste ici. Va auprès de Rādhā, gagne-moi sa faveur en parlant de moi et amène-la!».

Les commentaires glosent *ānayethāḥ* = *ānaya*. Mais on peut éventuellement envisager *ānayethāḥ* comme une modalité: «vois si tu peux l'amener» ou «ah, si tu pouvais l'amener!». Pourtant, il me semble que la principale raison d'être d'*ānayethāḥ* est la variation stylistique, car *anunaya* et *ānaya* dans le même *pāda* ne seraient pas très élégants[215], tandis que la séquence *yāhi – anunaya – ānayethāḥ* est plus expressive[216].

Le cas de *jīvet* est différent. Ici, l'optatif est motivé, non pas par des raisons stylistiques, mais par le fait qu'aucune autre forme verbale ne pourrait fonctionner dans cet exemple:

etāvaty atanu-jvare varatanur jīven na kiṃ te rasāt | svarvaidya-pratima! prasīdasi yadi tyakto 'nyathā hastakaḥ (IV.3),
«Dans une si grande fièvre d'amour, comment ne pourrait-elle, elle

---

[211] L. Renou: «Kāvya», §13, p. 13.
[212] L. Renou: *Gramm.*, p. 412, l. 15.
[213] L. Renou: «La théorie des temps du verbe», note 5, p. 325.
[214] Comme c'est le cas en apabhraṃśa, voir P. Gaeffke: *Untersuchungen zur Syntax des Hindi*, p. 45; cf. J.S. Speijer: *Sanskrit Syntax*, §344.
[215] Jayadeva hésite à répéter la même forme verbale quand il s'agit des dérivés d'une seule racine (cf. XII.2).
[216] L. Renou: *Gramm.*, p. 412, l. 11.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

au corps si délicieux, vivre de ton élixir, si tu es bien disposé, ô toi semblable aux Médecins célestes : autrement, pas de salut (litt. autrement la main est lâchée)».

Cette phrase est une phrase potentielle : elle exprime une probabilité[217], ou bien une hypothèse. Speijer fait remarquer :

> «liṅ (c.-à-d. l'optatif) is in most cases not indispensable. The imperative, the future, the kṛtyas are often concurrent idioms, occasionally the conditional»[218]

L'impératif est exclu dans notre exemple. Le présent ne pourrait pas fonctionner dans cette phrase, car les deux *pāda* précédents (dans le même vers IV.3) contiennent 11 présents de l'indicatif qui exposent l'état psychologique de Rādhā. Dans ce cas, remplacer *jīvet* par *jīvati* serait assez plat et, de surcroît, inviterait à la confusion. Les «kṛtya» et le futur ne sont guère probables dans ce contexte; les «kṛtya» parce que Jayadeva en utilise très peu[219], et parce qu'il ne s'agit pas d'une obligation; le futur peut concurrencer l'optatif comme nous allons voir[220], mais guère dans cette phrase étant donné la présence de *yadi*[221]. Reste le conditionnel. En effet, *jīvet* pourrait être remplacé par *ajīviṣyat*, car

> «il (c.-à-d. le conditionnel) s'est tôt réduit à un irréel présent, et s'échange alors volontiers... avec l'optatif»[222].

Il n'empêche que le conditionnel est extrêmement rare en sanskrit. Même dans un kāvya savant comme le *Kiratārjunīya* on n'en trouve qu'un seul exemple. Et Renou note à ce propos :

> «Le conditionnel n'est pas moins rare dans le k. (āvya) que dans les autres états de langue»[223].

Dans cet état de choses, ce n'est sûrement pas dans le Gīt. qu'il faut s'attendre à trouver un conditionnel.

Il va de soi que les deux optatifs se trouvent dans les vers *vṛtta*. Les chansons n'ont pas d'optatifs, bien qu'il y ait des occasion où l'on

---

[217] *Ibid.*, §292, J.S. Speijer : *Sanskrit Syntax*, §343.
[218] J.S. Speijer : *Sanskrit Syntax*, §344.
[219] Cf. le chap. sur les adjectifs d'obligation, p. 42.
[220] Cf. le chap. sur le futur, p. 77.
[221] L. Renou : «La théorie des temps du verbe», p. 322 et note 75, p. 336.
[222] A. Minard : *Trois énigmes sur les cents chemins*, I, §122 a. Cf. L. Renou : *Gramm.*, p. 462-3, p. 528, 1.4, L. Renou : «La théorie des temps du verbe», p. 321; D.W. Whitney : *Grammar*, §§940-1.
[223] L. Renou : «Kāvya», note 52, p. 73, cf. p. 14.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

aurait pu en attendre. A titre de comparaison, on peut noter que l'optatif est «conspicuous by its absence in the Caryā»[224]. Il n'y a rien d'étonnant à cela: en moyen-indien, l'optatif n'était fréquent qu'en ardhamāgadhī et en māhārāṣṭrī jaina[225], et il ne se trouve que sporadiquement dans les autres prākṛts. La seule trace de l'optatif qui soit restée dans les langues néo-indiennes est l'impératif en *-ī(y)e*[226], qui existe seulement dans les langues indo-aryennes du Centre et du Nord-Ouest[227]. Si les chansons du Gīt. sont basées sur une langue vernaculaire de l'Est, il est normal de ne pas y trouver d'optatifs.

LE FUTUR

Avec ses douze exemples, le futur fait aussi partie des temps relativement rares dans le Gīt., sans qu'on puisse dire pour autant que c'est le présent qui remplit les fonctions du futur. Le présent à sens futur est encore plus rare, avec seulement deux exemples[228]. 11 des 12 futurs expriment un événement relatif à l'avenir, par exemple: *na gṛhaṃ punar āsrayiṣye* (VII.9), «je ne retournerai pas à la maison»; *drākṣe! drakṣyanti ke tvām* (XII.12), «ô grappe, quels sont ceux qui te regarderont?»[229]; *priya-saṃgamāya...idaṃ cetaḥ svayaṃ yāsyati*, «mon âme ira d'elle-même à la rencontre du bien-aimé». Encore plus éloquent est l'exemple suivant, où Jayadeva oppose le présent et le futur:

sā māṃ drakṣyati vakṣyati smara-kathāṃ pratyaṅgam āliṅganaiḥ
prītiṃ yāsyati ramsyati sakhi! samāgatyeti cintākulaḥ |
sa tvāṃ paśyati vepate pulakayaty ānandati svidyati
pratyudgacchati mūrcchati sthira-tamaḥ-puñje nikuñje priyaḥ || (XI.2)

«"Elle me regardera, elle me dira des paroles d'amour, en embrassant chacun de (mes) membres. Elle sera satisfaite, elle jouira, ô mon amie, en s'unissant à moi". Ainsi l'âme troublée, ton chéri te voit; il tremble; ses poils frémissent; il se réjouit; il transpire; il va à ta rencontre; il s'évanouit dans la hutte pleine d'épaisses ténèbres».

---

[224] S.K. Chatterji: *O.D.B.L.*, p. 900.
[225] R. Pischel: *Grammatik*, §459.
[226] Cette forme remonte à l'optatif usuel en *-eja*, qui s'est confondu avec le passif en *-ijja*.
[227] S.K. Chatterji: *O.D.B.L.*, p. 900.
[228] Voir le chap. sur le présent, p. 84.
[229] Avec un aspect modal à cause de *ke*, cf. le chap. sur le présent, p. 85.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dans cette phrase Kṛṣṇa s'imagine l'événement *futur* où Rādhā s'unira à lui, et, en imaginant cela, il éprouve toutes sortes de sensations dans le *présent*. On note aussi le contraste *sā – sa*, qui, avec les temps, oppose l'*éventuel* à l'*actuel*. Il est rare de voir une opposition temporelle — et modale — si nette.

Car le futur peut être accompagné de modalités et, dans ce cas, il est en concurrence avec l'optatif[230] : *vinā tvayā varatanur naiṣā niśāṃ neṣyati* (VI.3), «sans toi elle ne pourra pas passer la nuit». On aurait pu avoir un optatif ici, car celui-ci peut avoir le sens du futur[231]. Mais il me semble que s'applique la remarque de Renou : «le futur... est préféré à l'optatif si le fait inscrit vaut comme certain»[232]. Le futur a donc plus de force, il est plus expressif. Mais il ne faut pas non plus oublier le goût de Jayadeva pour l'allitération : le futur est aussi motivé par l'harmonie sonore de *naiṣā niśāṃ neṣyati*.

Il n'y a que trois futurs dans les chansons. Dans 7.2, la valeur future semble préservée :
hari hari... gatā sā kupiteva (7.1[8]) *kiṃ kariṣyati kiṃ vadiṣyati sā* (7.2), «ô malheur, elle est partie, comme si elle était fâchée. Que fera-t-elle, que dira-t-elle...?»
Mais on peut y voir simplement l'expression d'une modalité : «Que peut-elle bien faire, etc.», la modalité étant provoquée par *kim*[233].

Par contre, 17.6 offre une forme future *bhaviṣyati* qui n'exprime en aucune manière un événement dans l'avenir[234] : *bahir iva*[235] *malinataraṃ tava kṛṣṇa! mano 'pi bhaviṣyati nūnam* (17.6) «O Kṛṣṇa, ton intérieur (litt. ton cœur) est sûrement encore plus noir que ton extérieur». Kṛṣṇa est déjà en soi noir, et la mauvaise action que lui reproche Rādhā est déjà accomplie. Donc, il me semble justifié de traduire *bhaviṣyati nūnam* par «est sûrement», d'autant plus que le sanskrit connaît ce type d'expression avec *bhaviṣyati*[236]. On peut remarquer que ce «Futur der Wahrscheinlichkeit»[237] est souligné encore plus par la particule *nūnam*.

---

[230] L. Renou : *Gramm.*, p. 462, l. 9; J.S. Speijer : *Sanskrit Syntax*, p. 266 et suiv.; L. Renou : «La théorie des temps du verbe», p. 322.
[231] J.S. *Speijer : Sanskrit Syntax*, p. 267, §344*.
[232] L. Renou : *Gramm.*, p. 462, l. 10-12.
[233] L. Renou : «La théorie des temps du verbe», p. 322; cf. le chap. sur le présent, p. 85 et suiv.
[234] Par contre, *bhaviṣyasi* dans *jagat-prāṇa!... mama prāṇa-haro bhaviṣyasi* (VII.7) «ô souffle du monde... tu seras celui qui ravit ma vie!» a évidemment le sens futur.
[235] *iva* est ici emphatique.
[236] J.S. Speijer : *Sanskrit Syntax*, p. 267, l.5-10; L. Renou : *Gramm.*, p. 462, l. 23.
[237] J.S. Speyer : *Vedische und Sanskrit-Syntax*, p. 60, l. 10.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

L'emploi relativement restreint du futur, surtout dans les chansons, s'explique par l'abondance de l'impératif. Car, lorsqu'on incite une personne à faire quelque chose, il s'agit bien d'une *action à venir*. Quand par exemple l'amie dit : *madhumathanam... anusara rādhike* (20.1[8]), «ô petite Rādhā, suis Madhumathana!», il est évident que l'action de Rādhā et les paroles de la confidente ne sont pas simultanées. Le Gīt. tout entier n'est qu'une longue incitation à l'amour, mise dans la bouche de l'amie. Le futur se trouve partout, mais c'est l'impératif qui l'exprime.

L'IMPÉRATIF

Après le présent, l'impératif est la forme verbale la plus courante dans le Gīt.. On trouve 142 impératifs (et 234 présents) répartis de la manière suivante :

	Chansons	Vers *vṛtta*
1[e] pers. sg.	1 (*karavāṇi*)	—
2[e] pers. sg.		
en *-a* et en *-aya*	47	20
en *-hi*	6	4
en *-u*	14	3
en *-sva*	—	1 (*kuruṣva*)
en *-āṇa*	—	1 (*gṛhāṇa*)
3[e] pers. sg.		
en *-atu*, *-ayatu*	17	6
en *-tu*	4	7
en *-tām*	1 (*tanutām*)	2 (*tanutām*)
passif en *-tām*	1 (*kṣamyatām*)	
1[e] pers. pl.	—	1 (*vandāmahe*)
2[e] pers. pl.		
en *-ata*	3	—
3[e] pers. pl.		
en *-antu*	—	1
en *-atu*	—	2 (*dadatu*)
		Total = 142

L'interprétation. La première personne *karavāṇi* peut surprendre, car cette forme «tombe en désuétude dès le Rām.»[238]. *karavāṇi* est un hapax dans le texte, et il semble fonctionner dans une phrase subordonnée : *bhaṇa masṛṇavāṇi! karavāṇi caraṇa-dvayaṃ °alakta-*

[238] L. Renou : *Gramm.*, p. 413, l. 21-22; cf. p. 401, l. 18.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

rāgam (19.6), «ô toi à la voix douce, ordonne que je rende (tes) pieds rouges de laque...». On ne peut pas interpréter *karavāṇi* comme un hortatif[239] «laisse-moi faire», car en ce cas, *bhaṇa* (glosé par les comm. par *ājñāṃ dehi*) n'aurait aucun sens. En outre, l'expression «laisse-moi faire» s'exprime par *dehi* + un nom d'action : *dehi darśanaṃ mama* (7.7), «laisse-moi (te) voir», ou, dans la chanson 19, *dehi mukha-kamala-madhu-pānam* «laisse-moi boire le miel qu'est le lotus de (ta) bouche». Comment donc expliquer une forme aussi rare que *karavāṇi*? On peut faire valoir que la chanson 19, où se trouve cette forme, est écrite en un sanskrit plus complexe, plus proche du style du kāvya, que le sanskrit des autres chansons. Mais il me semble qu'il ne faut pas négliger les raisons purement harmoniques. N'est-il pas possible que Jayadeva se soit laissé entraîner par la rime intérieure *masṛṇavāṇi – karavāṇi*? On peut évidemment soutenir aussi le contraire : que *karavāṇi* a entraîné *msṛṇavāni*, d'autant plus que *masṛṇavāṇi* paraît être un mot assez rare[240]. Quelle que soit l'explication, *karavāṇi* reste surprenant. On peut toutefois noter que, quand il s'agit d'une forme grammaticale rare, Jayadeva utilise souvent un verbe très courant.

vandāmahe (IX.3) n'est en principe pas un impératif, mais la 1re personne pl. du présent moyen. Pourtant, il s'agit *de facto* d'un impératif. On peut soupçonner une confusion dans les désinences, d'autant plus que *vandāmahe* et *vandāmahai* sont métriquement identiques[241]. Deuxièmement, *vandāmahe* se trouve dans une bénédiction, et l'impératif semble de rigueur dans de tels vers. Sur 17 bénédictions (15 si l'on exclut XI.10 et XI.12[242]) dans les vers *vṛtta*, 11 ont leur verbe à l'impératif. Troisièmement, *vandāmahe* est un présent hortatif qui, en sanskrit classique, fonctionne comme un impératif[243]. Enfin, le contexte indique sans aucun doute qu'il s'agit d'un impératif : *śrīgovinda-padāravindam aśubha-skandāya vandāmahe* (IX.3), «Rendons hommage aux pieds de lotus de Govinda afin d'anéantir les péchés». Une simple constatation («nous adorons les pieds...») serait assez plate.

Comme je l'ai déjà indiqué, les bénédictions ont normalement recours à l'impératif. Il va de soi qu'il s'agit de l'impératif de 3e personne, étant donné le contenu du type «que Kṛṣṇa chasse vos malheurs».

---

[239] J.S. Speijer : *Sanskrit Syntax*, §356b.
[240] Mais *masṛṇa* a survécu en oriya et ailleurs, voir R. Turner : *Comp. Dict.*, 10086.
[241] L. Renou : *Gramm.*, §282a.
[242] Voir le chap. sur le passé, p. 66.
[243] J.S. Speijer : *Sanskrit Syntax*, §356a.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Parfois Jayadeva s'adresse aux auditeurs et utilise la 2e pers. du pl. (*namata* 11.8, *praṇamata* 22.8, *śṛṇuta* 17.8), mais cela est exceptionnel. Parmi les 41 impératifs à la 3e pers. (38 au sing., 3 au plur.) 25 se trouvent dans les bénédictions, et, chose curieuse, 7 dans la chanson 19, où se trouve aussi *karavāṇi*. Le contexte où se trouve la 3e pers. de l'impératif est plus solennel, même quand il ne s'agit pas de bénédictions. Par exemple : *harir upayātu vadatu bahu-madhuram* (18.7), «que Hari s'approche, qu'il (te) parle doucement» dit l'amie, qui est en général assez respectueuse en parlant de Kṛṣṇa[244]. De même, toute la chanson 19 a un ton assez solennel. Oserait-on supposer que la 3e pers. de l'impératif était ressentie comme plus formelle que la 2e? Après tout, Jayadeva aurait pu mettre le nom du dieu au vocatif et utiliser l'impératif à la 2e pers., comme il l'a déjà fait en partie dans I.5 *tubhyaṃ kṛṣṇāya namaḥ*, «hommage à toi, Kṛṣṇa» (phrase sans verbe).

Un seul exemple d'impératif passif : *kṣamyatām* (7.7), «qu'il (me) soit pardonné», est la forme plus polie[245] : elle est largement motivée par le contexte et par son contenu sémantique.

L'impératif normal, étant donné le contenu, est celui de la 2e pers. du sing.. Il est, en conséquence, le plus fréquent : 96 sur 142 impératifs. Puisque la plupart des verbes du Gīt. sont thématiques, il est normal que l'impératif en *-a* et en *-aya* prévale. C'est d'ailleurs l'impératif le plus résistant dans les langues indo-aryennes; le hindī et le bengali l'ont encore[246]. L'impératif en *-a* semble aussi être le plus fréquent dans les Caryā[247]. Quant à l'impératif en *-u*, fréquent en apabhraṃśa[248], on en trouve effectivement 17 exemples dans le Gīt.. Mais il s'agit seulement de *kuru* et de *śṛṇu*, c'est à dire de deux verbes très courants dans les langues indo-aryennes. Dans les Caryā, les impératifs en *-u* semblent confondus avec ceux en *-hu*, qui, étymologiquement, paraissent remonter à la désinence moyenne *-sva*[249]. Par contre, on ne trouve qu'un seul impératif en *-sva* dans le Gīt.. Il s'agit, une fois de plus, d'un verbe très courant, à savoir *kuruṣva* (XII.9), probablement motivé par des raisons stylistiques et métriques. Quant aux impératifs en *-hi*, ce sont des impératifs des verbes courants

---

[244] Cf. les remarques sur l'emploi de *bhavant-* dans le chap. sur les pronoms, p. 33-34.
[245] L. Renou : *Gramm.* p. 413, l. 15; J.S. Speijer : *Sanskrit Syntax*, §349.
[246] S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, p. 902 et suiv.
[247] *Ibid.*, p. 903.
[248] *Ibid.*, p. 906.
[249] *Ibid.*, p. 905-6; J. Bloch : *Indo-Aryan*, p. 231 (233) et 246 (249).

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

tels que *dehi* (3 ex.), *dhehi* (1), *vidhehi* (4), *upaihi* (1) et *yāhi* (1), soit au total 10 formes.

gṛhāṇa est naturellement l'impératif correct de GRAH. Mais puisqu'il s'agit d'une forme relativement rare, il convient de considérer le contexte. En effet, on trouve *prāṇān gṛhāṇa* (VII.9). Jayadeva, se laisse-t-il une fois de plus influencer par la sonorité? Car *prāṇān gṛhāṇa* donne encore une de ces rimes intérieures si chères au poète.

Le prohibitif chez Jayadeva s'exprime uniquement par l'impératif, bien que cet emploi semble par ailleurs rare[250]. La négation est *mā: mādhave mā kuru mānini mānam aye* (18.1[8]), «ô femme orgueilleuse, ne (te) montre pas hautaine avec Mādhava»; *mā vada kaitava-vādam* (17.1[8]), «ne mens pas!». D'autres exemples d'impératif + *mā* se trouvent en III.4, 18.3.

Mais, bien que la négation habituelle avec l'impératif soit *mā*[251], Jayadeva n'hésite pas à employer l'impératif avec *na*, y compris là où l'impératif a le sens d'un prohibitif[252]: *prahara na... anaṅga* (III.3), «ô Kāma, ne (me) frappe pas!»; *na kuru* (11.5), «ne fais pas!». Doit-on considérer *na muñca mām* (X.5) «ne m'abandonne pas!», et *dhara na tulām* (XII.12), «ne compare pas!», comme des prohibitifs? C'est un question de choix personnel. De même *na vasatu duritaṃ kavi-nṛpa-jayadevake* (15.8) «que le péché ne soit pas dans le poète Jayadeva». En tout cas, la négation aurait dû être *mā* et non pas *na. na* est la négation passe-partout chez Jayadeva (40 *na* contre 5 *mā*). On a l'impression que *mā* était ressenti comme plus expressif que *na.* Dans 18.1[8], cité plus haut, il est évident que l'allitération a joué un rôle plus grand que la rigueur grammaticale dans le choix de la négation.

LE PRÉSENT

Le présent est le temps par excellence dans le Gīt.. Ceci tient sans doute au contenu : le Gīt. est un poème essentiellement en discours direct, où les personnages expriment les sentiments qu'ils éprouvent sur le moment. Mais cette circonstance n'explique pas tout. Il y a aussi une raison linguistique : au temps où Jayadeva écrit le Gīt., le système verbal indo-aryen est constitué par deux temps, le présent et le passé,

---

[250] L. Renou : *Gramm.*, p. 413, l. 24; J.S. Speijer : *Sanskrit Syntax*, §351 : IV.
[251] J.S. Speijer : *op. cit.*, §405.
[252] «*na* prohibitif (rare) BR pw.» : L. Renou : *Gramm.*, p. 513, l. 40.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

et par deux modes, l'indicatif et l'impératif. Le Gīt., quoique écrit en sanskrit, semble témoigner d'une situation linguistique vernaculaire.

Dans cette situation «vernaculaire», c'est le présent qui couvre un nombre varié d'emplois. Le présent peut être habituel-duratif, il peut exprimer le futur et le passé, et, enfin, peut indiquer des modalités. Nous allons voir comment on trouve toutes ces valeurs dans le Gīt..

Mais, avant d'aborder les emplois du présent, regardons d'abord sa forme. Constatons que seules les trois personnes du singulier figurent dans les chansons; les vers *vṛtta* ont aussi la 3e pers. du pluriel. La répartition est la suivante :

	Chansons	Vers *vṛtta*
1er pers. sg.	15	4
2e pers. sg.	24	11
3e pers. sg.	98	75
3e pers. pl.	—	7
	137	97

Total = 234

C'est la voix active qui prévaut dans les chansons, et nous ne trouvons que 7 exemples de la voix moyenne et 1 ex. du passif. *vañcayase* (17.6) et *viphali-kuruṣe* (18.2) sont motivés *metri causa*. Quant à *ramate* (15.1[8]), il suffit de constater que l'actif est rare pour RAM (voir dictionnaires); *kurute* (2.9) alterne avec *karoti* (8.2, 8.3, 20.4, *anu-* 10.2); *tanute* (8.7) est motivé *m.c.*, dans les vers *vṛtta* on trouve *tanoti* (VII.5, XI.4); la seule forme intéressante est *manute* (9.1, 11.2), car on s'attend à trouver la forme la plus courante *manyati*, *-te*. Mais *manute* semble être resté vivant en moyen-indien[253].

Les vers *vṛtta* emploient la voix moyenne plus librement : 18 formes moyennes sur 97 représentent une proportion assez élevée. Jayadeva se conforme ici à l'usage du kāvya; toutefois ce ne sont pas les préverbes qui ont motivé la voix moyenne[254]. On peut signaler que, parmi ces 18 formes moyennes, se trouvent 5 dénominatifs en *-āyate*, les seuls dénominatifs complexes du texte[255]. On peut aussi signaler le «faux» passif *dūyase* (VII.6), qui est en réalité la forme intransitive de la racine DŪ, qui signifie (transitif) : «brûler», (intransitif) «se brûler,

[253] W. Geiger : *Pali: Literatur und Sprache*, §149.
[254] L. Renou : «Kāvya», §15, p. 15.
[255] Voir le chap. sur les dénominatifs, p. 87.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

être affligé»[256]. Par ailleurs, on ne trouve qu'un seul passif dans les vers *vṛtta : nīyante* (I.9).

On peut aussi constater que la forme thématique en *-a* et en *-aya* l'emporte sur l'athématique : sur 137 formes du présent dans les chansons, 29 seulement sont athématiques, dont 8 formes de KṚ et 4 *asi*; les vers *vṛtta* ont 23 formes sur 97. Parmi les athématiques des chansons, figurent les verbes les plus courants dans la langue tels que I, YĀ, AS, KṚ, DHĀ, DĀ, VID, HAN, TAN, MAN, DŪ, RUD et ŚVAS. Dans les vers *vṛtta*, on trouve les mêmes, et, en outre, PRĀṆ, JÑĀ, DHĪ, BHĀ et CAKAS. Mais, sur les 23 athématiques rencontrés dans les vers *vṛtta*, il y a 6 formes de KṚ et 6 *asi*.

Ces faits appellent une interprétation. A part quelques verbes athématiques choisis parmi les verbes les plus usuels dans la langue, et donc, *a priori*, ceux qui survivront dans les langues indo-aryennes, on ne trouve que des verbes en *-a* et en *-aya*. Or, ceci correspond au système verbal moyen-indien, qui, lui, ne compte que deux classes : celle en *-a* et celle en *-e*, la dernière étant l'ancienne classe en *-aya*, avec laquelle *karoti* s'accorde parfois[257]. Il me semble que le Gīt. nous présente, non seulement une simplification dans l'utilisation des temps et des modes, mais aussi une simplification à l'intérieur du présent lui-même.

Une dernière remarque concernera la forme : les préverbes sont assez rares[258], surtout dans les chansons. Le seul préverbe quelque peu productif est *vi-*, suivi d'*anu-*. Deux préverbes sont encore plus rares : on trouve dans les vers *vṛtta* deux ex. de *vy-ā-HṚ* et un ex. de *praty-ud-GAM*. Peut-être ceci aussi indique-t-il que nous avons devant nous des verbes plutôt néo-indiens, car nous savons que la disparition des préverbes par usure phonétique est une des principales caractéristiques du verbe indo-aryen moderne. Il semble que ce processus était déjà entamé en moyen-indien[259].

Emploi. Un seul exemple du présent habituel : *bhramati bhavān abalā-kavalāya vaneṣu* (17.7), «vous errez dans les forêts afin de

---

[256] L. Renou : *Gramm.*, §342, p. 464; J.S. Speijer : *Vedische und Sanskrit Syntax*, p. 50, l. 4.

[257] Voir F. Edgerton : «The Middle Indic Verb System», *Asiatica*, Festschrift Friedrich Weller, Leipzig 1954, et pour le passage de *karoti* à *kareti* A. Woolner : *Introduction to Prakrit*, p. 54.

[258] Ce qui est contraire à l'usage du kāvya, voir L. Renou : «Kāvya», §15; p. 15.

[259] J. Bloch : *Indo-Aryan*, p. 236.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

tuer les femmes». Mais on peut éventuellement comprendre certains refrains comme s'ils exprimaient un présent habituel, malgré la présence, dans quelques cas, de *iha: viharati harir iha sarasa-vasante nṛtyati yuvati-janena samaṃ*... (3.1[8]), «Hari se divertit ici au printemps plein de sève, il danse avec les jeunes femmes»; *harir iha mugdha-vadhū-nikare... vilasati* (3.1[8]), «Hari se divertit ici au milieu d'une foule d'ingénues»; *dhīra-samīre yamunā-tīre vasati vane vanamālī* (11.1[8]), «L'Enguirlandé habite dans la forêt sur les bords de la Yamunā où la brise lente (souffle)»; *rāse harim iha... smarati mano mama* (5.1[8]), «mon cœur se souvient de Hari dans la danse de *rāsa*»; de même 10.1[8], 12.1[8], 14.1[8] et 15.1[8].

Comme il a été signalé par ailleurs[260], il n'y a pas de présents narratifs ni de présents avec *sma* dans le Gīt.. Mais il y a un cas où l'on peut éventuellement traduire le présent par un passé : *prathayati pūtanikaiva vadhū-vadha-nirdaya-bāla-caritram* (17.7), soit qu'on traduise par «Pūtanikā elle-même *a rendu célèbres* les exploits de l'enfant cruel, assassin des femmes», ou par «Pūtanikā elle-même *témoigne* des exploits...». Ce vers fait allusion à un exploit de l'enfant Kṛṣṇa. Normalement, l'enfance précède l'adolescence, et le meurtre de Pūtanikā se situe dans le passé, par rapport à la situation actuelle où Kṛṣṇa est le jeune amant de Rādhā et des bergères. Mais Kṛṣṇa est un dieu, donc, en quelque sorte, intemporel. Sommes-nous, comme dans le cas de *dhṛtavān asi*[261], devant un éternel présent divin où nous n'avons pas à distinguer entre hier et aujourd'hui?[262] Les commentaires ne sont d'aucun secours. Ils donnent tous un synonyme au présent, sans se poser la question du temps. Mais, grammaticalement, il me semble que nous avons affaire à un présent aoristique, «notant des actes récents dont l'effet persiste»[263]. Ici, l'acte n'est pas particulièrement récent, bien que l'effet persiste.

Quelques emplois du présent comme futur sont à signaler : *kṣamyatām aparaṃ kadāpi tavedṛśaṃ na karomi* (7.7), «Pardonne-moi! Je ne ferai plus jamais une telle chose envers toi»; *viśati vitanor anyo dhanyo na ko 'pi mamāntaram* (X.2), «personne d'autre que le dieu de l'amour n'entrera dans mon cœur». Eventuellement on peut voir un futur dans *vadasi yadi kiṃcid api danta-ruci-kaumudī harati dara-timiram atighoram*

---

[260] Voir le chapitre sur le passé, p. 68.
[261] Voir p. 68.
[262] «Le présent exprime le fait actuel et le fait hors du temps», L. Renou : *Gramm.*, p. 409.
[263] L. Renou : *Gramm.*, p. 409.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(19.1) «si tu parles, même un peu, l'éclat de tes dents chassera les ténèbres effroyables». On peut noter au passage que *vadasi* est un conditionnel[264].

Plus fréquents sont les emplois modaux du présent. Mais il y a une restriction : la modalité apparaît seulement en présence de l'interrogatif *katham* ou du pronom interrogatif *ka-* ou de ses dérivés[265]. Quelques exemples : *daśana-padaṃ bhavad-adhara-gataṃ mama janayati cetasi khedam | kathayati katham adhunāpi mayā saha tava vapur etad abhedam* (17.5), «La trace de morsure sur tes lèvres fait naître la douleur dans mon cœur. Comment peut-on dire maintenant que ton corps est inséparable de moi?»; *katham atha vañcayase janam anugatam asamaśara-jvara-dūnam* (17.6), «comment peux-tu tromper un être affligé par la fièvre d'amour?»; *śvasiti katham asau rasāla-śākhāṃ | cira-viraheṇa vilokya puṣpitāgrām* (IV.6), «comment peut-elle vivre, ayant vu la branche du manguier en fleurs?». D'autres exemples avec le présent + *katham* se rencontrent en III.7, IV.5. Par contre, III.6 et IV.2 ne semblent pas être des phrases modales malgré la présence de *katham*.

Renou dit à ce propos que

> «il y a concurrence entre présent et optatif si la phrase comporte l'interrogatif *katham* «comment se peut-il que»»[266].

La concurrence existe théoriquement, mais, comme nous l'avons déjà vu, Jayadeva n'utilise guère l'optatif, et ne le fait surtout pas dans les chansons.

kim + le présent pourrait en principe exprimer une modalité comme *katham*. Mais, le plus souvent, *kim* indique une simple question : *kiṃ vane 'nusarāmi tām iha kiṃ vṛthā vilapāmi* (7.4), «pourquoi la suivre ici dans la forêt, pourquoi me lamenter en vain?». Pourtant, dans quelques cas, il me semble que *kim* provoque une modalité au même titre que *katham* : *tat kiṃ kām api kāminīm abhisṛtaḥ kiṃ vā... baddho bandhubhir... vanābhyarṇe kim udbhrāmyati* (VII.3), «Se peut-il qu'il se soit rendu auprès d'une autre amante, ou est-il retenu par des amis, ou bien erre-t-il dans la forêt?»; de même *karomi kim* (II.2), «que dois-je faire», où *karomi* est en concurrence avec *karavāṇi*[267]. Ces exemples mis à part, *kim* signale une question.

---

[264] Cf. p. 86.
[265] L. Renou : *Gramm.*, p. 411, l. 1.
[266] L. Renou : «La théorie des temps du verbe», p. 322.
[267] J.S. Speijer : *Sanskrit Syntax*, §356b.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

kutas, autre dérivé de *ka-*, sert à exprimer une modalité. *kutas* est employé trois fois dans le Gīt., et chaque fois dans une phrase modale. Un seul exemple au présent : *pauruṣa-rasaḥ strīṇāṃ kutaḥ sidhyati* (XII.4), «comment le plaisir de la virilité peut-il réussir aux femmes?».

A part *kim*, marque d'interrogation, tous les dérivés interrogatifs dans le texte indiquent une modalité[268], quelle que soit la forme du verbe ou de la phrase (*ke* + futur XII.12, *kaḥ* + phrase nominale V.5). Un exemple dans une phrase au présent : *yāmi he kam śaranaṃ sakhī-jana-vacana-vañcitā* (13.1[8]) «où puis-je aller, trompée par les paroles des amies?».

yadi introduit une phrase conditionnelle[269]. Le Gīt. ne connaît pas d'emplois de *yadi* + optatif ou futur. On trouve seulement *yadi* + présent : *vadasi yadi* (19.1), «si tu parles»; *asi yadi... mayi kopinī* (19.2), «si tu es fâchée contre moi»; *yadi rañjayasi kṛṣṇam idam* (19.4) «si tu le teins en noir». *yadi* est la conjonction normale pour exprimer une phrase conditionnelle en sanskrit, en apabhraṃśa et en vieux bengali[270], et, dans les deux derniers cas, le verbe est toujours au présent. Mais on peut aussi trouver une phrase conditionnelle sans *yadi : kuruṣe na... vajrād api dāruṇo 'si* (IV.4) «si tu ne (le) fais pas, alors tu es plus dur que la foudre».

Mais, dans l'immense majorité des cas, le présent de l'indicatif signifie une action dans le présent, et rien d'autre. Les exemples sont innombrables : *gopa-vadhūr anugāyati kācid °pañcama-rāgam* (4.2), «une (certaine) bergère chante après lui le 5[e] *rāga*»; *śravaṇam apidadhāti* (10.3), «il se bouche les oreilles»; *mṛgamada-tilakaṃ likhati* (15.1), «il dessine un tilaka de musc», etc.

Quand il s'agit des descriptions d'émotions, Jayadeva aime à mettre plusieurs présents les uns après les autres, toujours sans *ca* : *śliṣyati cumbati... timiram analpam* (12.6), «elle embrasse, elle baise l'immense obscurité»; *vilapati roditi vāsaka-sajjā* (12.7), «elle gémit et pleure, elle qui a arrangé son lit». Dans les vers *vṛtta*, on trouve des phrases telles que : *sā romañcati sītkaroti vilapaty utkampate tāmyati | dhyāyaty udbhramati pramīlati pataty udyāti mūrcchaty api* (IV.3) «son duvet frisonne, sa voix siffle. elle gémit, tremble, suffoque. Elle médite, s'excite, ferme les yeux, tombe, se redresse, s'évanouit».

On peut comparer ce vers avex XI.2, où c'est Kṛṣṇa qui éprouve

---

[268] Voir l'Index Verborum.

[269] L. Renou : *Gramm.*, p. 527, l. 1-2, l. 28 et suiv.

[270] S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, p. 902; L. Renou : *Gramm.*, §390.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

à peu près les même sensations : *sa tvāṃ paśyati vepate pulakayaty ānandati svidyati pratyudgacchati mūrcchati*... (XI.2) «il te voit; il tremble; ses poils frémissent, il se réjouit, transpire, va à ta rencontre, s'évanouit...»

Ce type de phrase augmente naturellement le nombre déjà élevé des présents, mais cela n'explique pas que le présent soit le temps le plus employé dans le Gīt.. L'explication est plutôt à rechercher dans l'écriture de Jayadeva. Le poète ne construit pas, tout au moins dans les chansons, de phrases compliquées. La structure est banale : un sujet, un objet (facultatif) et un verbe. Et, pour pousser la simplification encore plus loin, ce verbe est au présent.

Pourquoi le présent? Parce que c'était la forme verbale courante dans toute la littérature non sanskrite de l'époque. Si l'on regarde les textes en vieux bengali, en vieux hindī ou en apabhraṃśa, on s'aperçoit que c'est le présent qui prévaut. Le Gīt. ne s'inscrit pas dans la tradition stylistique du kāvya, tout au moins en ce qui concerne les chansons. Car les chansons du poème auraient pu aussi bien être en langue vernaculaire : la structure n'aurait guère changé On ne peut pas dire pour autant, comme l'ont fait plusieurs spécialistes, qu'il s'agit d'une traduction d'une langue vernaculaire ou d'apabhraṃśa en sanskrit[271]. Il est fort possible que Jayadeva ait écrit directement en sanskrit. Il est sûr qu'il s'est inspiré de la langue courante vernaculaire.

LES DÉNOMINATIFS

Renou a signalé que le Gīt. est un texte particulièrement riche en dénominatifs[272] : en effet, on trouve 23 dénominatifs, employés 25 fois, et 30 adjectifs verbaux dénominatifs, employés 48 fois.

L'emploi du dénominatif devient de plus en plus fréquent en sanskrit tardif, allant parfois jusqu'au ridicule[273]. Il s'agit surtout de formations extrêmement compliquées bâties «sur des composés nominaux existants ou virtuels». On trouve ce genre de dénominatifs chez Jayadeva.

---

[271] S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, p. 126.

[272] L. Renou : *Gramm.*, §358, p. 485, l. 1.

[273] L. Renou : «Sur l'évolution des composés nominaux en sanskrit», *BSL* 52:1, p. 114, note 3.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Mais le poète, fidèle à son amour pour la figure de style dite *samuccaya* ou accumulation, le groupe tous dans le même vers :

āvāso vipināyate priya-sakhī-mālāpi jālāyate
tāpo 'pi śvasitena dāva-dahana-jvālā-kalāpāyate |
sāpi tvad-viraheṇa hanta hariṇī-rūpāyate hā katham
kandarpo 'pi yamāyate viracayañ śārdūlavikrīḍitam || (IV.2),

«Sa demeure devient une forêt, la guirlande des chères amies (devient) un filet, la chaleur de son souffle (devient) un carquois avec des flèches qui sont les flammes d'un incendie forestier. O malheur, séparée de toi, elle devient une gazelle, et Kāma se transforme en Yama en faisant un jeu de tigre».

Ayant ainsi rendu hommage aux habitudes du kāvya, Jayadeva s'abstient totalement de ce genre de dénominatifs. Tous les autres sont simples, dérivés d'un seul mot, et non pas des composés.

Les cinq dénominatifs en *-āyate* illustrent ce que dit Whitney :

> «there is seen a decided tendency to give the denominatives in *-aya* an active form and transitive meaning, and those in *-āya* a middle form and intransitive meaning»[274]

Jayadeva préfère les dénominatifs en *-aya* : on en trouve 17 exemples. Il s'agit de dénominatifs simples tels que *gaṇayati* 'compter', *saphalayati* 'profiter', *sukhayati* 'rendre heureux', *mukharayati* 'faire retentir, faire babiller', *pulakayati* 'sentir les poils qui se hérissent', etc. On ne trouve que 3 exemples de dénominatifs en *-ati* : *ālingati*, *taraṅgati* et *romāñcati*. Ce type de dénominatifs est en réalité assez rare[275] et probablement tardif[276].

Un seul dénominatif a un intérêt phonétique particulier : il s'agit de *vipolayati*; formé sur *vipula*, grand, intense, ce dénominatif veut dire 'intensifier, amplifier' :

bhraṃśaḥ kaṃsaripor vipolayatu vaḥ śreyāṃsi vaṃśī-ravaḥ, (VIII.3)

«Que le son de la flûte de l'ennemi de Kaṃsa amplifie votre bonheur». Grammaticalement, *vipolayati* est incorrect. On peut comparer avec le dénominatif *vidhurayati* (13.4), formé sur *vidhura*, sans allongement

---

[274] W.D. Whitney : *Grammar*, §1059c; cf. L. Renou : *Gramm.*, §360b, p. 487; L. Renou : «Kāvya», p. 76, note 66 : «les formes en *āyate* sont surtout attestées au participe et au verbal nt. *-itam*». Mais on n'en trouve que 2 ex. dans le Gīt. : *līlāyita* (XII.10) et *kaṣāyita* (17.1).

[275] W.D. Whitney : *Grammar*, §1054a.

[276] W.D. Whitney : *loc. cit.*; L. Renou : «Kāvya», p. 77, note 67 : «les dén. radicaux n'apparaissent que dans les kāvya tardifs».

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

de la voyelle. Mais le /o/ de *vipolayati* est nécessaire *metri causa.* Est-ce la seule raison pour allonger la voyelle? Nous avons déjà vu une confusion entre /ū/ et /o/ dans la rime *pūjite – yojite*[277], mais il s'agit là de deux voyelles longues, tandis que le /u/ de *vipula* est bref.

Une autre question se pose à propos de *vipolayatu*: est-ce la bonne leçon? Car, seule l'édition N a cette leçon, les autres ont *vyapohatu* (L) et *vyapohayatu* (H) 'chasser', et, en conséquence, *aśreyāṃsi* au lieu de *śreyāṃsi* (L)[278]. Mais la *Rasikapriyā*, qui glose *vipulikarotu*, est en faveur de la leçon *vipolayatu.* Si *vipolayatu* doit être gardé, il s'agit d'une hardiesse sans précédent, car on ne peut pas reprocher à Jayadeva d'être ignorant du sanskrit.

Les dénominatifs chez Jayadeva sont à la 3[e] personne du présent de l'indicatif, à l'impératif, au participe présent et, c'est le groupe le plus important, à l'adjectif verbal. Les derniers fonctionnent comme des adjectifs[279] ou comme des verbes principaux: *kāma-śarais... patyur manaḥ kīlitam* (XII.5) «le cœur du Seigneur fut cloué par les flèches de Kāma»; *kati na kathitam idam* (18.3) «combien de fois ceci n'a-t-il pas été dit (par moi)?»; *varṇitaṃ jayadevakena... idaṃ...* (7.8) «Ceci est décrit par Jayadeva», *et alia.*

Les dénominatifs sont souvent glosés par des formations CVI dans les commentaires. Jayadeva, lui, utilise toutes les deux formes seulement dans *śithilita – śithilī-kṛta: śithilitā dorvallir* (XII.4), «le bras (était) relâché», et *śithilikṛta-jaghana-dukūlam... keśi-mathanam...* (6.2), «Keśimathana, dont l'étoffe des hanches était défaite»[280].

L'intérêt des dénominatifs du Gīt. n'est pas dans leur formation, ni dans leurs emplois syntaxiques, mais dans le fait même que Jayadeva a une prédilection pour eux. L'usage des dénominatifs s'inscrit dans un cadre plus vaste, celui de la recherche d'une simplification du système verbal dans son ensemble. Jayadeva s'efforce de tout ramener aux formes thématiques; on peut ajouter ici qu'il emploie volontiers des causatifs, ce qui est une autre manière de thématiser les racines[281].

---

[277] Voir p. 27.

[278] La leçon de H est nécessairement fautive, car elle veut dire: «que le son de la flûte de l'ennemi de Kaṃsa chasse votre bonheur» *vyapohayatu vaḥ śreyāṃsi.* L a, bien entendu, la leçon *vyapohatu sa vo 'śreyāṃsi* «chasse vos malheurs».

[279] *mukharita, mukulita, pulakita, taralita,* etc.

[280] Pour la traduction de ce composé cf. p. 72.

[281] L. Renou: «Kāvya», p. 15. Jayadeva s'oppose donc à la tendance générale des kāvya classiques.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

D'autre part, on peut voir dans les dénominatifs de Jayadeva une situation linguistique vernaculaire : quand le système verbal s'effondre, les verbes ayant une conjugaison plus complexe disparaissent, tandis que de nouveaux verbes surgissent, formés sur le stock des noms, qui survivent plus facilement dans une langue.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

DEUXIÈME PARTIE

LA MÉTRIQUE

INTRODUCTION

Dans la poésie sanskrite classique, les mètres sont le plus souvent syllabiques, et les syllabes longues et brèves y alternent d'une manière précise. Les métriciens appellent ce type de mètres des *vṛtta*. Mais, déjà dans la poésie prākṛte un autre schéma se développe : ce sont des *jāti*, les mètres à mores. Cela implique qu'une syllabe brève (*laghu*) compte pour une *mātrā*, tandis qu'une syllabe longue (*guru*) compte pour deux. Dans les mètres à mores, c'est le nombre total des *mātrā* et leur répartition en *gaṇa* qui indiquent le mètre choisi, ainsi que la répartition en *pāda*. Une syllabe longue peut toujours en principe être remplacée par deux brèves, bien qu'il y ait, en réalité, une certaine régularité dans l'alternance des syllabes longues et brèves. Ce système à mores devient de plus en plus usuel dans la poésie prākṛte, et sera le seul type métrique utilisé en apabhraṃśa et dans les langues néo-indiennes telles que le bengali ancien et le hindi classique [1].

Le fait que Jayadeva emploie les deux systèmes est assez étonnant, car les chansons sont en sanskrit, et non pas en prākṛt comme dans les drames. Cela n'a jamais été vu auparavant dans la littérature sanskrite et place le Gīt. dans une catégorie à part. C'est aussi une des raisons pour lesquelles tant d'érudits éminents ont cru qu'il s'agissait d'une adaptation en sanskrit de chansons populaires en apabhraṃśa ou en vieux bengali. Quoi qu'il en soit, on se bornera ici à décrire comment fonctionnent les deux systèmes.

---

[1] Pour revenir finalement aux mètres syllabiques, voir S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, p. 284.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

LES MÈTRES DES VERS VṚTTA

Dans les vers *vṛtta* Jayadeva utilise des mètres bien connus de la poésie sanskrite classique, tels que le *śārdūlavikrīḍita* (42 fois), la *hariṇī* (10), le *vasantatilaka* (9), la *śikhariṇī* (6), la *puṣpitāgrā* (4), la *mālinī* (3), le *vaṃśastha* (3). le *śloka* (3), la *sragdharā* (3), le *druta-vilambita* (2), l'*upendravajra* (2), l'*upajāti* (1), la *pṛthvī* (1), plus quatre *āryā*, mètre à mores, qui seront traitées ici pour ne pas les mêler avec les chansons. Tous ces mètres forment des vers de quatre *pāda*.

Cette diversité montre bien que Jayadeva s'intéressait beaucoup à la métrique, qu'il traite avec une grande maîtrise. Cependant, il faut signaler quelques petites erreurs de métrique, notamment avec la césure[2].

Des libertés avec la césure sont en effet assez fréquentes, surtout dans les mètres longs comme le *śārdūlavikrīḍita*, *la sragdharā* et la *śikhariṇī* (I.9d, 1.12d, I.13d *et alia*). Mais Jayadeva sait se servir de la césure pour délimiter les syntagmes, comme on le voit dans

vedān uddharate | jagan nivahate || bhūgolam udbibhrate
daityaṃ dārayate | baliṃ chalayate || kṣatra-kṣayaṃ kurvate |
paulastyaṃ jayate | halaṃ kalayate || kāruṇyam ātanvate
mlecchān mūrcchayate | daśākṛtikṛte || kṛṣṇāya tubhyaṃ namaḥ ||(I.5).

Dans cet exemple, Jayadeva introduit une césure après la 6e syllabe, ce qui n'est pas exigé pour un *śārdūlavikrīḍita*, où la césure requise tombe après la 12e syllabe. Jayadeva est donc ici doublement habile.

Un bon emploi de la césure est aussi fait dans le seul vers en mètre *pṛthvī* :

dṛśau tava madālase || vadanam | indu-saṃdīpanaṃ
gatir jana-manoramā || vijita- | rambham ūrudvayam |
ratis tava kalāvatī || rucira-citra-lekhe bhruvāv
aho vibudha-yauvataṃ || vahasi | tanvi! pṛthvī-gatā || (X.7)

Les deux césures de la *sragdharā* sont aussi très bien marquées :

vyākośaḥ keśapāśas | taralitam alakaiḥ | svedamokṣau kapolau
kliṣṭā bimbādhara-śrīḥ | kuca-kalaśa-rucā | hāritā hāra-yaṣṭiḥ |
kāñci-kāntir hatāśā | stana-jaghana-padaṃ | pāṇinācchādya sadyaḥ
paśyantī satrapā sā | tad api vilulitā | mugdha-kāntir dhinoti (XII.6)

---

[2] S. Sen : *History of Brajabuli Literature*, p. 382.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Parfois la césure met en valeur des rimes intérieures[3], comme par exemple dans cette *śikhariṇī*:

vasante vāsantī | -kusuma-sukumārair avayavair
bhramantīṃ kāntāre | bahu-vihita-kṛṣṇānusaraṇāṃ |
amandaṃ kandarpa-jv | ara-janita-cintākulatayā
calad-bādhāṃ rādhāṃ | sarasam idam ūce sahacarī || (I.7)

Ces exemples suffisent pour montrer que Jayadeva connaît bien la métrique, malgré les libertés qu'on peut lui reprocher de prendre de temps à autre avec la césure.

Il y a lieu de signaler ici une faute assez grave dans une *hariṇī* dans les éditions N et H. Il s'agit de II.2b: *vahati ca pari|toṣaṃ doṣaṃ | ...* Cette leçon est métriquement impossible, car la 6e syllabe, juste avant la première césure, doit être longue. Telle est la leçon de L et de A et elle est indiscutablement meilleure, surtout s'agissant du préverbe *pari-*, dont nous savons que le -i- bref peut s'allonger. On doit donc lire *parītoṣaṃ*, comme le font L et A. On peut comparer avec X.2d, où *parīrambha-* occupe exactement la même position que *paritoṣam*.

Pour le reste, on ne peut qu'admirer l'aisance et l'habileté avec lesquelles Jayadeva utilise les divers mètres. Il était très attaché à la métrique, comme le montrent quelques vers où le nom du mètre figure dans le dernier *pāda* comme un *śleṣa*:

prasūtiś cūtānāṃ sakhi! śikhariṇīyam *sukhayati* (II.4),
kandarpo 'pi yamāyate viracayañ śārdūlavikrīḍitam (IV.2)
upendra! vajrād *api dāruṇo 'si* (IV.4)
rasāla-śākhāṃ... vilokya puṣpitāgrām (IV.6)
aho vibudha-yauvataṃ vahasi tanvi! pṛthvī-gatā (X.6)

Dans tous ces cas, le nom du mètre est utilisé dans son sens propre. *śikhariṇī* veut dire 'pointu', *śārdūlavikrīḍita* 'jeu de tigre'. Quant au vers IV.4, il y a deux variantes, soit *upendravajrād* «plus dur que le foudre d'Upendra», soit *upendra! vajrād* «ô Upendra, tu es plus dur que le foudre!». La dernière variante, qui, curieusement, n'est pas celle de Lassen, est à préférer, car elle est plus logique, étant donné qu'Upendra, qui est un des noms utilisés pour désigner Kṛṣṇa-Viṣṇu, n'a pas le foudre pour attribut; de plus, le vers est adressé à Kṛṣṇa, à Upendra.

[3] Ceci est surtout le cas pour les vers en *hariṇī* qui seront traités parmi les rimes, voir p. 120-121.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

En gardant la deuxième version, on ne perd rien de l'allusion à Indra, ni du jeu de mots sur le mètre. Pour les deux derniers exemples, *puṣpitāgrām* est un bahuvrīhi qui appartient à *rasāla-śākhām*, donc «la branche du manguier pleine de fleurs», et finalement, *pṛthvī-gatā* qui dans le contexte veut dire («tu portes des insignes des nymphes célestes, ô belle) alors que tu te trouves ici-bas (litt. sur la terre)».

Il n'y a pas d'ordre particulier entre les mètres différents. A cet égard, la seule chose remarquable est que le vers final de chaque sarga, qui est toujours une bénédiction, est écrit dans le mètre de *śārdūla-vikrīḍita*. Cela n'empêche pas qu'il y ait d'autres bénédictions écrites dans des mètres comme le *drutavilambita* (I.3), le *vasantatilaka* (I.6), la *sragdharā* (XI.10) et la *śikhariṇī* (XI.11). Mais ces bénédictions insérées dans le texte sont des exceptions. Le mètre normal reste le *śārdūlavikrīḍita*.

Le *śloka* et l'*āryā* sont employés dans les vers qui n'ont pas d'autre but que de continuer l'intrigue, c'est à dire des vers du type «il/elle dit» introduisant une chanson[4]. L'*upajāti*, pourtant considéré comme un mètre musical par De[5], se trouve seulement dans le vers où Jayadeva raconte qui étaient ses parents (XII.11). Son parent l'*upendravajrā*[6] ne semble guère lui inspirer de sentiments. La *pṛthvī*, qu'on trouve une seule fois, caractérisée par S.K.De comme un mètre difficile et moins musical[7], est employée dans un des vers les plus compliqués et les plus savants du poème, où tout est allusion et à double-sens, à savoir X.7.

A l'exception du *śārdūlavikrīḍita*, qui est le mètre utilisé dans presque la moitié des vers *vṛtta*, le même mètre est rarement répété deux fois de suite. Cela n'est pas dû au hasard, mais voulu pour la variété musicale. Car la musicalité de ses vers est essentielle pour le poète, comme il sera montré plus tard. La musique est aussi importante dans les vers *vṛtta* que dans les chansons.

Les mètres utilisés par Jayadeva sont ceux qu'on trouve normalement dans un mahākāvya sanskrit. Cependant, certains mètres semblent être préférés pour la poésie lyrique[8], d'autres pour la poésie épique. Renou indique que le *śārdūlavikrīḍita* est essentiellement employé dans la

---

[4] *śloka* III.1, IV.1 et XI.7; *āryā* VI.1, VII.2, IX.1, XII.8.
[5] S.K.De: *Aspects of Sanskrit Literature*, p. 136.
[6] Employé dans VII.4 avec *etad āha* et le jeu de mots dans IV.4.
[7] S.K.De: *op. cit.*, p. 124.
[8] L. Renou-J. Filliozat: *L'Inde classique II*, p. 716.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

lyrique[9], tandis qu'une œuvre épique comme le *Raghuvaṃśa* est écrit principalement en *śloka* et *indravajrā*. L'habitude de varier beaucoup les mètres dans le même poème semble être plus repandue dans la poésie tardive à partir du 7e siècle qu'elle n'était dans la période classique (Kālidāsa).

A ce sujet S.K.De dit dans un essai sur la poésie religieuse sanskrite :

> «Cet emploi de mètres musicaux variés devint classique dans beaucoup de stotra-kāvya émotionnels tardifs»[10].

Parmi ces mètres musicaux, il cite, entre autres, le *drutavilambita*, l'*indravajrā*, l'*upajāti*, le *vasantatilaka* et la *puṣpitāgrā*; autrement dit cinq des mètres employés par Jayadeva. Bien que le Gīt. ne soit pas un stotra-kāvya[11], il est intéressant de voir cette affinité en ce qui concerne l'emploi des mètres.

Il est vrai aussi que l'emploi d'une grande variété de mètres est un des traits caractéristiques du mahākāvya tardif, outre le stotra-kāvya. Il ne faut pas oublier l'artifice de la poésie sanskrite post-classique. Néanmoins, on ne peut pas accuser Jayadeva d'être artificiel sur ce point. S'il avait recherché la variation pour elle-même, il n'aurait pas écrit 42 vers dans le même mètre, comme c'est le cas pour le *śārdūlavikrīḍita*.

Il n'a pas non plus utilisé tel autre raffinement métrique qu'indique Renou :

> «leur (c.-à-d. les mètres) emploi est mis par les poètes et par les métriciens en relation, parfois de façon subtile, avec les sentiments à exprimer».[12]

Il n'y a rien de tel chez Jayadeva. Il n'y a pas de relation entre le *bhāva* du vers et le mètre choisi, du moins pas pour les vers *vṛtta*. Ces vers expriment toutes sortes de sentiments et d'émotions, sans qu'on puisse dire que l'expression du bonheur implique tel mètre, et celle du chagrin tel autre. Cependant, si Jayadeva avait écrit un poème épique, il aurait sans doute choisi d'autres rythmes. Mais, pour établir les distinctions entre les emplois des mètres, il faudra un recensement complet de la littérature versifiée en sanskrit.

---

[9] *Ibid., loc. cit.*
[10] S.K.De : *Aspects of Sanskrit Literature*, p. 136.
[11] *Ibid.*, p. 137.
[12] L. Renou-J. Filliozat : *L'Inde classique II*, p. 716.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

LES VERS ĀRYĀ

L'*āryā* est, en effet, un mètre à mores, mais il ne convient pas pour autant de la classer parmi les chansons, car les 4 *āryā* dans le Gīt. ne sont guère conçues pour être chantées. Ce sont des vers purement narratifs, il est significatif que leur verbes principaux sont *prāha, jagāda, uvāca* et (*sā paritāpaṃ*) *cakāra*. Autrement dit, ces vers servent à introduire une chanson.

Jayadeva utilise deux types d'*āryā*. Le premier, employé pour les vers VI.1, VII.2 et XII.8, consiste en 30 + 27 *mātrā*, avec le schéma suivant :

a) ◡◡ ⏑⏑ | ⏑⏑ ◡◡ | — — | = 12
b) ◡◡ ◡◡ | — — | ◡ — ◡ | — ⏑⏑ | — = 18 } = 30
c) ⏑⏑ ◡◡ | ⏑⏑ ⏑⏑ | — — | = 12
d) ◡◡ ◡◡ | — — | ◡ | — — | — = 15 } = 27

Dans VI.1 d il faut allonger la syllabe finale afin d'obtenir les 15 *mātrā* nécessaires; on lira donc *sakhī prāhā* au lieu de *sakhī prāha*.

IX.1 est une *gīti* avec 30 + 30 *mātrā*. Le schéma métrique répète en c) d) le rythme de *pāda* a) et b) ci-dessus.

LES MÈTRES DANS LES CHANSONS

Les chansons du Gīt. sont écrites en mètres à mores, elles sont toutes rimées et elles contiennent huit strophes. Ces caractéristiques les rattachent à la poésie apabhraṃśa[13]. Mais, lorsqu'on regarde un traité de poétique d'apabhraṃśa comme le *Prākṛtapaiṅgala*, on remarque que les *pāda* de Jayadeva ne ressemblent en rien à ce qui est décrit dans cet ouvrage. Dans l'état actuel des recherches, tout essai pour rattacher les mètres des chansons du Gīt. à des mètres connus en prākṛt ou en apabhraṃśa est condamné à l'échec.

Car l'originalité des chansons du Gīt. est qu'elles sont écrites directement en fonction de la musique. L'indication du *rāga* et du *tāla* au début de chaque chanson en témoigne pleinement. Le rythme de la chanson est donc subordonné à celui de la musique, ce qui pose parfois un problème de quantité des voyelles. Car, en principe, dans la

[13] Voir T.R. Chopra : Zur Apabhramśa lyrik, *ZDMG*. Supplement II. 1972 (1974), p. 302 «... in der Regel acht gereimten Distichen...»

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

musique vocale, on peut allonger une voyelle brève et abréger une voyelle longue si besoin est. Ce cas se présente très rarement dans le texte, mais il existe des occassions où il faut tenir compte de cette liberté.

Un deuxième problème est celui des refrains, car ceux-ci ne s'accordent pas aux deux lignes qui forment le *pāda*. Leur rythme et le nombre de leurs *mātrā* sont différents. Pourtant, grammaticalement on ne peut pas écarter le *dhruvapada*, car celui-ci contient très souvent la phrase principale, qui régit le *pāda* (chansons 3, 5, 6, etc.). D'autre part, il serait difficile de classer les chansons selon quelques types rythmiques principaux, si l'on tenait compte aussi du *dhruvapada*. On rencontrerait alors la même difficulté que Lassen :

> «Udgrāha igitur est dactylicus catalecticus, dhruvapada partim anapaesticus acatalecticus, partim dactylicus acatalecticus»[14].

Pour éviter ce genre d'embarras, on procédera ici à une double analyse : d'abord seront interprétés les différents types de *pāda* sans leur refrains[15], ensuite on regardera l'ensemble métrique de chacune des 24 chansons.

Le premier type à considérer est le prétendu *pādākulaka*. En effet, on a cru reconnaître ce mètre, très répandu au Bengale sous le nom de *payār*[16], dans quelques-unes des chansons, à savoir dans la 9e, la 12e, la 14e, la 16e et la 18e, ainsi que dans les refrains des chansons 3 et 5[17]. Le *pādākulaka* le plus pur est celui de la chanson 9, dont le schéma est :

⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ || ⏑ ⏑ | — —

ce qui fait 16 *mātrā*, divisées en 4+4+4+4 avec un battement au début de chaque *gaṇa*. Il peut y avoir une césure après la 8e *mātrā*.

Les chansons 12 et 14 suivent exactement le même schéma, mais présentent quelques irrégularités. Deux vers dans la chanson 12 (12.3 et 12.8) contiennent une cadence finale de deux brèves et une longue au lieu des deux longues requises. C'est aussi le cas de 14.5 et 14.8. Mais, puisque la plupart des vers ont une cadence finale de deux longues, il me semble qu'il ne faut pas mettre en doute qu'il s'agisse de *pādākulaka*[18].

---

[14] Lassen : *Gītagovinda*, p. xxviii. (C'est l'analyse de la chanson 1).

[15] C'est la méthode suivie par A.D. Mukherji : «Lyric Metres in Jayadeva's Gītagovinda», désormais «Lyric metres».

[16] S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, p. 285 et suiv.

[17] *Ibid.*, p. 288.

[18] Voir le *Prākṛtapaiṅgala*, p. 223-4.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Par contre, il me semble faux d'appeler la chanson 18 ainsi, bien qu'elle ait 16 *mātrā*. Car tous les vers ont une cadence finale de deux brèves et une longue, à l'exception de 18.6[19]. Même si on peut admettre que Jayadeva a composé sept vers sur huit avec une cadence finale irrégulière (irrégulière s'il s'agit, bien entendu, d'un *pādākulaka*), on explique plus difficilement qu'il y ait une césure après la 10[e] *mātrā*, car un *pādākulaka* en a une après la 8[e] :

harir abhisarati vahati || madhupavane
kim aparam adhika-sukhaṃ || sakhi! bhavane (18.1)
tāla-phalād api gurum || atisarasam
kiṃ viphalikuruṣe || kuca-kalaśam (18.2)

Il y a quelques cas où la césure n'est pas nettement marquée (18.3, 18.4a, 18.5, 18.6b); mais il ne s'ensuit pas qu'on doive comprendre cette chanson comme un *pādākulaka*[20], car une césure après la 8[e] *mātrā* est encore moins possible. En tout cas, la cadence finale confirme qu'il ne s'agit pas d'un *pādākulaka*. On songe à un *siṃhāvaloka*. Ce dernier mètre, décrit dans le *Prākṛtapaiṅgala*[21], consiste en 5+5+6 *mātrā*, avec une césure après la 10[e] *mātrā* et une cadence finale de deux brèves et une longue. Mais une division en 5+5+6 *mātrā* n'est pas possible dans la chanson 18, car la 5[e] *mātrā* est souvent une syllabe longue. Dans ce cas, il me semble qu'il faut constater que Jayadeva ne suit que son propre rythme et qu'il ne se laisse pas influencer par des mètres connus.

La chanson 16 est sans aucun doute un *pādākulaka*[22] catalectique avec 15 *mātrā* au lieu de 16 :

⏑ ⏑⏑ | ⏒ ⏑⏑ || ⏑ ⏑⏑ | ⏓ ⏑ = 15 (8+7)

L'avant-dernière syllabe est une longue, ce qui est la condition *sine qua non* pour un *pādākulaka*[23].

Le type métrique le plus fréquent est celui qui consiste en 28 *mātrā*, groupées en 4 *gaṇa* : 8+8+8+4. Le rythme est assez fixe, on peut aisément marquer 7 battements selon le schéma suivant :

⏓ ⏑⏑ | ⏓ ⏑⏑ || ⏓ ⏑⏑ | ⏓ ⏑⏑ || ⏓ ⏑⏑ | ⏓ ⏑⏑ || ⏓ — —
gópa-kadámba-nitámbavatī-mukha-cúmbana-lámbhita-lóbham (5.3a)

---

[19] Ce vers est cité comme un *pādākulaka* par S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, p. 288.
[20] Comme le fait A.D. Mukherji : «Lyric Metres», p. 238.
[21] *Prākṛtapaingala*, p. 293.
[22] Cf. A.D. Mukherji : «Lyric Metres», p. 239.
[23] Voir aussi le chapitre sur les rimes, p. 120 et suiv.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

ou bien :

cắru cucúmba nitámbavatĩ dayitáṃ pulakáir anukűle (4.4b)

Les césures ne sont pas nettement marquées, car les chansons, dans lesquelles ce schéma se trouve (3, 4, 5, 6, 8, 11, 17, 20, 22 et 23), consistent en général en de longs composés qui couvrent toute la ligne.

Parfois, on est tenté de mettre une césure après une unité syntaxique, comme, par exemple, dans la chanson 6 :

alasa-nimilita-locanayā pulakāvali-lalita-kapolam |
śramajala-sikta-kalevarayā vara-madana-madād atilolam || (6.4)

Mais une telle division impliquerait que l'on crée une césure après la 14[e] *mātrā*, qui est une syllabe longue, et que l'on commence ensuite par deux brèves inaccentuées, ce qui jure avec le rythme de la chanson.

Lassen divise ce type de chansons en 7 unités de 4 *mātrā* chacune. Cette division n'est pas toujours possible, car elle ne tient pas compte des situations telles que :

madana-mahipati-kanaka-daṇḍa-ruci-keśara-kusuma-vikāse (3.4) *bandhu-jīva-madhurādhara-pallavam ullasita-smita-śobham* (5.3), où *kanaka-daṇḍa-ruci* et *bandhu-jīva-madhu-* ne se divisent pas en 4+4 *mātrā*, mais en 3+5, ou 3+3+2.

A.D. Mukherji suggère que l'unité de base est de 8 *mātrā*, et peut se diviser en a) 4+4 avec deux battements, ou en b) 3+3+2 ou en c) 4+2+2, les deux derniers ayant 3 battements :

> «These divisions into beats correspond to recognised division in time-measures in Indian music. Formula (iii), for instance, correspond to *Triputa Chatusra* of Carnatic music, and formula (ii) to a type of *Triputa Tisra*, and formula (i) to a half-measure of regular Tritāla or Ādi-tāla.»[24]

C'est possible; mais il est également possible de marquer une voyelle brève par un battement et de lire *kánaka-daṇḍắruci* et *bándhu-jīvắ-madhurắdhara*[25], car il semble étrange qu'il y ait 3 battements dans un *gaṇa* isolé, tandis qu'il y a 2 dans les autres[26]. On reviendra plus loin sur la question de la quantité des voyelles.

La chanson 11, elle aussi, a 28 *mātrā*. Les groupes rythmiques sont encore plus marqués, car il y a des rimes intérieures :

---

[24] A.D. Mukherji : «Lyric Metres», p. 236. L'auteur n'explique pas les termes techniques employés.

[25] Bien que A.D. Mukherji dise qu'une syllabe longue chez Jayadeva marque invariablement un battement, *op. cit.*, p. 236.

[26] D'autres cas semblables se trouvent dans 3.6b, 3.7b, 4.8b.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

urasi murārer | upahita-hāre | ghana iva tarala-balāke
taḍid iva pīte! | rati-viparīte | rājasi sukṛta-vipāke (11.5)

Comme c'est le plus souvent le cas chez Jayadeva, la rime porte sur deux syllabes longues avec l'accent fort sur la *première* syllabe rimée[27]; cela est confirmé par la rime d'une longue et deux brèves dans *ná kuru nitámbini! | gámana-vilámbanam | ánusara táṃ hṛdayéśam* (11.1b); mais il y a également certaines rimes dans cette chanson qui, formellement, doivent s'interpréter comme étant de 2 brèves + 1 longue :

racayati śayanaṃ | sacakita-nayanaṃ | ... (11.3b)
vigalita-vasanaṃ | parihṛta-rasanaṃ | ... (11.6a)
kisalaya-śayane | paṅkaja-nayane | ... (11.6b)[28]

Or, ceci jure avec le rythme qui veut que la syllabe accentuée soit la première et non pas la dernière syllabe, comme c'est le cas pour 11.1b évoqué ci-dessus. C'est pourquoi il faut considérer un élément indispensable : *l'accent des mots*. Si l'accent dans les chansons du Git. est le même que celui d'une langue parlée, ici le bengali, l'accent doit tomber sur la première syllabe du mot :

> «The speech habit of Bengali in dividing the sentence into a number of convenient sense or breath groups of about equal length, *with dominant initial stress*, is responsible for the development of the stressed metres of Bengali»[29].

Alors, on interprète 11.2 de la manière suivante :

nắma-samétaṃ | kṛ́ta-saṅkétaṃ | ... (11.2a)

L'accent tombe sur *kṛ-* et non pas sur la syllabe longue *saṅk-*, et on réinterprètera les exemples cités précédemment (11.2b, 11.6ab)[30].

La chanson 15 présente le même type de rimes intérieures que la 11e, mais le nombre total de *mātrā* est de 27. Il s'agit d'une variante du type précédent. Cette chanson, avec la 11e et la 19e, fait partie des preuves que donne S.K. Chatterji de l'accent initial[31]. Et, en effet, avec la division qu'il propose, il n'y a pas de différence entre cette chanson et les autres chansons de 7 battements :

---

[27] Cf. le chapitre sur les rimes, p. 120 et suiv.
[28] D'autres ex. sont 11.7b, 11.8b.
[29] S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, p. 289.
[30] Ceci s'oppose à A.D. Mukherji : «Lyric metres», p. 236, voir p. 99, note 25.
[31] S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, p. 289.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

sámudita- | *mádane* || *rámaṇī-* | *vádane* ||
cúmbana- | *válitā* || *dhára* (15.1a);

il ajoute :

«such lines, the quantity apart, would be perfectly natural in Bengali»[32].

A.D. Mukherji[33], ainsi que Ch. Lassen[34], interprètent cette chanson comme anapestique :

⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ — || ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — || ⏑⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ — | ⏑ —

Leur analyse est, bien entendu, formellement irréprochable. Pourtant, l'interprétation de S.K. Chatterji reste tentante, d'autant plus que le rythme anapestique est, pour ainsi dire, exclu dans le Gīt. En effet, aucune des autres chansons n'a un rythme anapestique à l'exception éventuelle de quelque *dhruvapada* sur lesquels on reviendra.

La chanson 24, avec ses 29 *mātrā*, est une variante du type précedent. La rime finale a la même cadence rythmique que celle de la chanson 15, à savoir — ⏑ —. Par ailleurs, le rythme est identique à celui des chansons à 28 *mātrā*. On peut éventuellement envisager un 8[e] battement pour marquer la rime finale :

⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ (—) = 29.

Tandis que les mètres qui viennent d'être analysés ont comme unité de base 4 *mātrā*, quelques chansons montrent une unité de base de 5 *mātrā*, à savoir la 13[e], la 19[e] et la 21[e]. La chanson 13 est divisée en 4 × 5 *mātrā* avec une césure après la 10[e] :
káthita-samayé 'pi harir || *áhaha na yayáu vanaṃ* (13.1a)
yád anugamanāya niśi || *gáhanam api śílitaṃ*
téna mama hṛdayam idam || *ásama-śara-kílitaṃ* (13.2)

Il n'y a qu'une syllabe longue par *gaṇa*, et c'est invariablement la première, à l'exception de 13.6b, où le deuxième *gaṇa* a | — ⏑ — |. Pour le rythme final, A.D. Mukherji suggère qu'il y a 2 battements, et il ajoute :

«This is in conformity with the usual practice of slowing down the rythm at the end of the line».[35]

---

[32] *Ibid., loc. cit.*
[33] A.D. Mukherji : «Lyric Metres», p. 238.
[34] Ch. Lassen : *Gītagovinda*, p. xxx.
[35] A.D. Mukherji : «Lyric Metres», p. 240.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Les rimes comme *līlayā – śīlayā* (13.6), *vetasā – cetasā* (13.7), *bhārati – kalāvatī* (13.8), etc. ont un rythme langoureux, qui correspond très bien au contenu : la chanson 13 est une lamentation de Rādhā qui se désole de l'absence et de la négligence de Kṛṣṇa.

La chanson 19 a 34 *mātrā*, divisée en 6×5 *mātrā* +un *gaṇa* final de 4 *mātrā*; ce dernier consiste toujours en deux syllabes longues. Il y a deux césures, une après la 10e, l'autre après la 20e *mātrā*. Elles sont parfois soulignées par des rimes intérieures :

ghāṭaya bhuja- | bándhanaṃ || jánaya rada- | kháṇḍanaṃ ||
yéna vā | bhávati sukha- | jātam (19.2b).

La chanson 21 a aussi pour unité de base 5 *mātrā*, mais leur arrangement n'est pas symétrique, comme il l'est dans les deux chansons précédentes. Plusieurs divisions en *gaṇa* sont possibles, mais celle qui s'impose est la suivante :

a) ⏑⏑ ∪∪∪ | ⏑⏑ ∪∪∪ | ⏑⏑ ∪∪∪ — = 17 (5+5+7)
b) ∪∪∪ | ∪∪ ∪∪∪ | ⏑⏑ ∪⏑⏑ — = 15 (3+5+7)

à cause du *dhruvapada*, qui inverse le schéma ainsi :

c) ∪∪∪ — — | — ∪∪∪ | — ∪∪∪ = 17 (7+5+5).

Cette chanson est la plus originale dans tout le Gīt., car elle se distingue des autres en ayant deux *pāda* dissymétriques. En outre, les *gaṇa* deviennent de plus en plus longs, ce qui est contraire à l'usage. Ensuite, si un *pāda* a des *gaṇa* dont le nombre de *mātrā* est impair, le total forme en général un nombre pair, comme c'est le cas dans la 19e, la 13e et la 7e.

A.D. Mukherji constate à ce propos que :

> «two rhythmic patterns have traditionally been recognised in Eastern India, viz. the bipartite and tripartite. The bipartite rhythm is represented in Payār and the tripartite in Tripadī, previously known as Nācāri... derived from Nāc..., meaning dance... The rhythm of lyric XXI is based on this well-known tripartite movement in dance music. This is another evidence to show that in his lyrics Jayadeva was really following patterns in popular music and not taking over set metrical formulae from Apabhraṃśa.»[36]

Il semble évident que Jayadeva s'est inspiré de la musique de danse. Ne dit-il pas que «le *bhaṇita* de Jayadeva doit être dansé» (*śrījayadeva-bhaṇitam... naṭanīyam* (8.8))[37] ?

---

[36] A.D. Mukherji : «Lyric Metres», p. 241.
[37] Voir aussi Gīt. I.2 : *padmāvatī-caraṇa-cāraṇa-cakravartī.*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

La chanson 7 s'interprète aussi par la musique; le schéma métrique est de 7+7+7+3 *mātrā* avec deux battements dans chacun des trois premiers *gaṇa*, et un dans le dernier :

⏑ ∪ ⏑ ⏑⏑ | ⏑ ∪ ⏑ ⏑⏑ | ⏑ ∪ ⏑ ⏑⏑ | ⏑ ∪
kiṃ karişyati | kiṃ vadişyati | sā cirāṃ vira | héna (7.2).

Ceci correspond à une mesure musicale appelée *tevrā*[38]. Mais la césure n'est pas toujours si régulière. Si l'on veut faire une pause entre deux syntagmes ou entre deux mots, la césure tombe parfois après la 12e ou la 13e *mātrā* (7.3a, 7.5a, 7.6b, 7.1a).

La chanson 10 a un mètre particulier. Fort heureusement, les syntagmes y sont nettement détachés, ce qui facilite l'analyse métrique :

a) ⏑⏑ ⏑⏑ | ∪ ⏑ — || ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑ ∪
b) ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑∪ — || ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑ ∪,

ce qui donne, dans le premier *pāda*, 6+5+6+3 = 20 *mātrā*, dans le deuxième, 6+4+6+5 = 21 *mātrā*. Un accent fort semble tomber sur la première syllabe, un moins fort sur la 4e, et ce schéma est répété dans le 3e *gaṇa*. L'accent dans le 2e *gaṇa* du deuxième *pāda* est difficile à déterminer, mais si l'on veut suivre le même rythme que dans le 2e *gaṇa* du premier *pāda*, l'accent portera sur la 2e syllabe brève :

dåhati śiśira-mayűkhe || máraṇam ánukaróti
pátati mádana viśikhe || vilapati vikalataró 'ti (10.2)

Les chansons 1 et 2 font partie du stotrakāvya qui forme l'ouverture du Gīt.. Elles diffèrent des autres chansons par le fait que le *dhruvapada* fait partie de l'ensemble rythmique. Car, contrairement à ce que dit A.D. Mukherji, la chanson 2 n'est pas un vers à trois *pāda*, mais à deux, y compris le refrain. Le fait est d'autant plus évident que l'exclamation *e*, qui termine le premier *pāda*, rime avec *hare* du refrain. Cependant, Mukherji exclut *e* de son analyse et interprète la chanson 2 de la manière suivante :

amala-kamala-dala-/locana	= (3+3+2)+4 = 8+4
bhava-mocana	= (0+0+2)+4 = 2+4
tribhuvana-bhavana-ni|dhāna	= (4+4)+3(4?) = 8+3(4?)

«The second line is half the length of the first, and this shortening is due to omitting the first two beats of the opening measure... The last line of

[38] A.D. Mukherji : «Lyric Metres», p. 241.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

the triplet is best taken as consisting of 12 morae, as the short at the end of the stanza tends to be prolonged...»[39]

Or cette analyse est fausse. Dans aucune des quatre éditions critiques le *e* n'est exclu. Et la chanson s'interprète facilement selon le schéma suivant :

a) ⏑⏑ ⏑ | ⏑⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ || ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ = 12+8=20
b) ⏑⏑ ⏑ | ⏑⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ || ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ = 11+10=21

dina-maṇi- | máṇḍala- | máṇḍana || bhava-kháṇḍ | ana é
múni-jana- | mānasa- | háṃsa || jaya jaya dé | va haré (2.2)
kāliya- | viṣadhara- | gāñjana || jana-rāñj | ana é
yádu-kula- | nálina-di | néśa || jaya jaya dé | va haré (2.3).

Il s'agit donc d'unités de 4 *mātrā*, avec une certaine hardiesse dans le deuxième *pāda* qu'on divise en 4+4+3 || 6+4 *mātrā*. Et il n'est nullement question d'allonger la syllabe brève dans le 3e *gaṇa* du 2e *pāda*. Par contre, dans 2.9 on est obligé d'abréger deux syllabes longues, les dernières syllabes de *gītaṃ* et d'*idaṃ* :

śríjaya | déva-ka | vér idaṃ || kuruté | mudam é
máṅgalam | újjvala- | gítaṃ || jaya jaya dé | va haré (2.9)[40].

Ce qui est nouveau dans cette chanson, et très inattendu, c'est le changement de rythme à l'intérieur des *pāda*. Ceci est probablement une innovation de Jayadeva. Peut-être était-il conscient de la nouveauté que représentait ce type de chanson, puisqu'il insèra habilement son propre nom dans le *dhruvapada*.

A.D. Mukherji interprète la chanson 2 comme un tercet, en excluant le *dhruvapada*, qu'il laisse d'ailleurs de côté dans toutes les chansons. Et il explique la chose ainsi :

> «These lines are not integral parts of the lyrics. They were not chanted by the singer... they were meant to be sung in a chorus by the audience in the intervals between the stanzas»[41].

Or, il n'est pas possible de ne pas tenir compte du refrain, même si son rythme ne s'accorde pas à celui du *pāda*. Car, premièrement,

---

[39] A.D. Mukherji : «Lyric Metres», p. 243.

[40] Cf. S.K. Chatterji : *Jayadeva*, p. 32, où Chatterji dit qu'il faut lire *idā*, *-ā* étant bref. Par contre, il n'est pas nécessaire de lire *mudā*, car l'exclamation *e* rend *-a-* de *mudam* bref du fait du sandhi.

[41] A.D. Mukherji : «Lyric Metres», p. 234-5.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

en excluant le *dhruvapada*, on obtient des vers de deux *pāda*, ce qui est excessivement rare dans la poésie indienne; les chansons sont en réalité des tercets ou des quatrains, il faut donc inclure le refrain; deuxièmement, le *dhruvapada* contient souvent la phrase principale, qui régit les deux *pāda* :

smara-samarocita-viracita-veśā |
galita-kusuma-dara-vilulita-keśā ||
|| kāpi madhuripuṇā vilasati yuvatir adhika-guṇā || (14.1)[42].

Après ces remarques préliminaires, je propose maintenant une analyse de chacune des 24 chansons avec leurs refrains.

Chanson 1.

Cette chanson consiste en 4 *pāda*, de plus en plus courts, les deux derniers formant le refrain. Il faut noter la rime qui relie le premier hémistiche à la dernière ligne du *dhruvapada* :

a) ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑ | ⏑ – a || ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑⏑ | – – A =20
b) ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑⏑ | – – A =16
c) – ⏑⏑ ⏑⏑ | – ⏑⏑ | – ⏑ =13
d) ⏑⏑ ⏑⏑ | – ⏑ | ⏑ – a =10

Le premier *pāda* est divisé en 6 *gaṇa*, avec une césure après le 3[e] *gaṇa*; le nombre de *mātrā* dans chaque *gaṇa* est 4+3+3 || 2+4+4. Le 2[e] *pāda* est un *pādākulaka* isolé, de 4×4 *mātrā*. Le 3[e] *pāda* consiste en 6+4+3 *mātrā*, et le dernier *pāda* en 4+3+3.

Chanson 2.

Cette chanson a été analysée en détail ailleurs[43], et on n'y reviendra pas ici.

Chanson 3.

C'est un quatrain, avec le schéma suivant :

a) ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑⏑ | – ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑⏑ | – – A=28
b)=a) A=28
c) ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑⏑ | – – B=16
d)=a) B=28

[42] D'autres exemples sont les chansons 3, 4, 5, 6, 14, 20, 22.
[43] Voir p. 103-104.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Le 3e *pāda* est encore un *pādākulaka* isolé. Le rythme du *dhruvapada* s'accorde parfaitement à celui du *pāda*. Ce dernier consiste en 7×4 *mātrā*, avec les irrégularités déjà signalées[44].

Chanson 4.

C'est encore un quatrain :

a) ⏑ ⏑‿ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ‿ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ‿ — — A = 28
b) = a) A = 28
c) ⏑ ⏑ | ‿ ⏑ | ‿ ⏑ | ‿ B = 14
d) ⏑ ‿ ⏑ | ⏑ ⏑ | ‿ ⏑ | ‿ B = 15

Le *dhruvapada* surprend. On a l'impression qu'il fournit une contre-partie au *pāda* en s'arrêtant subitement.

Chanson 5.

Elle est du même type que la précédente, mais le *dhruvapada* forme deux *pādākulaka* sans ambiguïté[45] :

a) ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ‿ — — A = 28
b) = a) A = 28
c) ‿ — — | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ‿ — — B = 16
d) ⏑ ⏑ | ‿ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ‿ — — B = 16

Chanson 6.

Cette chanson est presque identique à la chanson 3, mais la première ligne du *dhruvapada* pose un problème. Regardons d'abord le schéma :

a) ⏑ ⏑‿ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ | ⏑ ⏑ | ‿ — — A = 28
b) = a) A = 28
c) ⏑ ⏑ ‿ ‿ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ‿ — — B = 15
d) = a) B = 28

La première ligne du refrain consiste en 15 *mātrā*. Mais ce rythme s'intègre difficilement au reste. Il serait moins inattendu si l'on avait ici un *pādākulaka* de 16 *mātrā* comme c'est le cas dans la chanson 3, mais ce n'est pas le cas.

---

[44] Voir p. 99.
[45] Cf. S.K. Chatterji : *Jayadeva* p. 32.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Chanson 7.

Cette chanson est un tercet avec le schéma suivant :

a) ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ – A = 24
b) = a) A = 24
c) – – ‖ – – ‖ – ⏑ – ‖ – – ‖ – ⏑ = 22

Le *pāda* a été analysé ailleurs[46], et il ne pose guère de problème. Par contre, toute division du *dhruvapada* est nécessairement arbitraire. J'ai choisi la division en 5+5+5+4+3, mais on en peut imaginer d'autres.

Chanson 8.

Cette chanson est une variante du type trouvé dans les chansons 3, 4, 5 et 6, avec la dernière ligne du refrain extrêmement brève :

a) ⏑ – ‖ ⏑ – ‖ ⏑ – ‖ ⏑ – ‖ ⏑ – ‖ ⏑ – ‖ – – A = 28
b) = a) A = 28
c) – – ‖ – – ‖ – – ‖ – – ‖ – – ‖ – – ‖ – – B = 28
d) – – ‖ – – ‖ – – B = 12

La rime du refrain ne permet pas d'autre division :

mā́dhava | mánasija- | víśikha-bha | yā́d iva ||
bhā́vana | yā́ tvayi | lī́nā
sā́ vira | hé tava | dī́nā (8.1[8])

La deuxième ligne du refrain incite à mettre une césure après la 16[e] *mātrā* de la première ligne. Par contre, il n'est pas possible de faire une pause après la 16[e] *mātrā* du *pāda*.

Chanson 9

Ici, nous trouvons de nouveau un tercet. Le *pāda* s'interprète facilement comme 2 *pādākulaka*, mais le refrain ne s'accorde pas rythmiquement avec lui :

a) ⏑ – ‖ ⏑ – ‖ ⏑ – ‖ – – A = 16
b) = a) A = 16
c) – ⏑ – ‖ – – ‖ – – ‖ – – = 15

[46] Voir p 103.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Cette interprétation du *dhruvapada* est la seule possible, si l'on respecte la quantité des voyelles :

rā́dhi | kā tava | virahé | kéśava! (9.1[8]).

Mais, encore une fois, si on met l'accent sur la première syllabe du mot[47], et si on lit *vírahe* au lieu de *virahé*, ce vers peut être compris comme étant un *pādākulaka* catalectique, avec un premier *gaṇa* de 3 *mātrā*. Dans ce cas-là, le *dhruvapada* fait partie de l'ensemble rythmique.

Chanson 10.

Le *pāda* a déjà été l'objet d'une analyse complète[48]. La difficulté consiste à intégrer le refrain, qui forme la 3[e] ligne de ce tercet. Une possibilité est la suivante :

a) ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑ ⏖ — || ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏖ ⏑ A = 20
b) ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ — || ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏖ ⏑ A = 21
c) ⏑⏑ ⏑⏑ — || ⏑⏑ — | — ⏑⏑ | — ⏑⏑ = 18

Le *dhruvapada* consisterait alors en 6+4+4+4 *mātrā*, ce qui donne au texte la division suivante :

váhati | málaya | samíre || mádanam | úpani | dhā́ya
sphúṭati | kúsuma | nikáre || virahi | -hṛdaya- | dalanā́ya
tava virahe || vanamā | li sakhi! | sīdati (10.1).

Le /e/ de *virahe* rime avec ceux de *samíre* et *nikare*. On peut ajouter qu'on trouve toujours un /e/ dans cette position dans chacun des couplets de la chanson. Mais cela n'explique pas où mettre les accents, d'autant plus que le /e/ ne semble pas être accentué[48]. L'accentuation du refrain peut s'expliquer uniquement par la musique, et celle-ci est malheureusement perdue.

Chanson 11.

Avec ses quatre lignes identiques et ses rimes intérieures, cette chanson est la plus facile à analyser de toutes. Le schéma est le suivant :

a) ⏑⏑ ⏑ | ⏑⏑ ⏑ | a ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑ | a ⏑⏑ ⏑ | ⏑⏑ ⏑ | ⏖ — A = 28
b) ⏑⏑ ⏑ | ⏑⏑ — | b ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ — | b ⏑⏑ ⏑ | ⏑⏑ ⏑ | ⏖ — A = 28

[47] S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, p. 289. Voir citation p. 100.
[48] Voir p. 103.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

c) ⏑ – | ⏑ ⏑ – | c – ⏑ – | ⏑ ⏑ – | c – ⏑ ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ ⏑ – B = 28
d) ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ | ⏑ – ⏑ – B = 28

Il peut paraître surprenant que la 3e *gaṇa* de la ligne c) ait l'accent non sur la dernière syllabe longue, mais sur la première syllabe brève. Il s'agit de la ligne *dhīra-samīre | yámunā-tīre | vásati vané vanamālī* (11.1[8]). Or, cette accentuation est correcte, selon S.K. Chatterji[49]. Ceci a été discuté précédemment[50].

Chanson 12.

Il est difficile de savoir si nous avons ici un quatrain ou un tercet. Si l'on opte pour un quatrain, le schéma devient le suivant :

a) – – | – – | – – | ⏑ ⏑ – A = 16
b) = a) A = 16
c) ⏑ – – ⏑ B = 6
d) ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ B = 14

Mais il semble peu probable que la première ligne du *dhruvapada* ait seulement 6 *mātrā*. Il vaudrait mieux interpréter le refrain comme une seule ligne :

⏑ – – ⏑ || ⏑ – – | ⏑ ⏑ – | ⏑ – – ⏑ = 20

Cette division est de 6+4+4+6 *mātrā*, avec une rime intérieure. Mais il faut ajouter que cette rime suppose qu'on lise *ghare* au lieu de *gṛhe* ;

nā̆tha haré || sīdati | rā̆dhā | "vāsagṛhé | (12.1[8]).

Cette prononciation n'est pas exclue, comme nous l'avons vu dans le chapitre intitulé «Remarques phonétiques»[51]. Les deux premières lignes sont des *pādākulaka*[52]. En principe, on a une césure après la 8e *mātrā*, mais Jayadeva ne la respecte pas toujours.

Chanson 13.

La chanson 13 est un tercet. Toutes les lignes, y compris le *dhruvapada*, ont une unité de base de 5 *mātrā*. Le *pāda* consiste en 4 × 5

[49] S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, p. 289.
[50] Voir p. 99-100.
[51] Cf. p. 28.
[52] Cf. p. 97.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

mātrā, avec une césure après la 10e *mātrā*. Le *dhruvapada* n'a pas de césure nette, la seule possible serait après le premier *gaṇa* :

yāmi he || kam iha śara | ṇaṃ sakhī- | jana-vacana- | vañcitā (13.1[8])

Le schéma de cette chanson est :

a) ⏑⏑⏑⏑ | ⏒⏒ ⏑ ⏒⏒ || ⏑⏑⏑⏑ | — ⏑ — A = 20
b) = a) A = 20
c) — ⏑ — || ⏑⏑⏑⏑ | — ⏑ — | ⏑⏑⏑⏑ | — ⏑ — = 25

Chanson 14.

Ici, le *dhruvapada* pose le même problème que dans la chanson 12 : s'agit-til d'une ou de deux lignes? Il est probable qu'on doit lire le refrain comme une seule ligne, afin d'éviter deux lignes avec des nombres de *mātrā* impairs 9+13. Le *pāda* consiste en 2 *pādākulaka*.

Le schéma est le suivant :

a) ⏑⏑ ⏑ | ⏑⏑ ⏑⏑ || ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑ — A = 16
b) = a) A = 16
c) ⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑ b || ⏑⏑⏑⏑ | ⏑⏑ | ⏑⏑ | ⏑ ⏑ b = 22

Le refrain se lirait donc :
kắpi madhu | ripuṇắ || vílasati | yúvatir | ádhika | guṇắ (14.1[8]).

Les *gaṇa* sont de (5+4) + (4+3+3+3) = 9 + 13. Mais d'autres divisions ne sont pas exclues : on pourrait diviser le premier hémistiche du refrain en 3 + 3 + 3 *mātrā*, ce qui donnerait : *kắpi | mádhuri | puṇắ*. Toute division en *gaṇa* est nécessairement arbitraire.

Chanson 15.

Les rimes intérieures facilitent l'interprétation rythmique de cette chanson, qui est un tercet :

a) ⏑⏑ | ⏑⏑ — | a ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ — | a ⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑ — ⏑ — A = 27
b) ⏑⏑ | ⏑⏑ — | b ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ — | b ⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑ — ⏑ — A = 27
c) ⏑⏑ — | ⏑⏑ — | c ⏑⏑ ⏑⏑ — | ⏑⏑ — ⏑ — ⏑⏑ ⏑ — c = 26

Le *dhruvapada* (ligne c) semble se diviser en trois groupes de 8 + 6 + 12 *mātrā*. La rime intérieure du refrain est la suivante :

ramate yamunā | -pulina-vane vijayī murārir adhunā (15.1[8]).

Lassen n'accorde aucune importance à la rime *yamunā – adhunā*.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Il divise le refrain ainsi :
ramate yamunā-pulina-vane | vijayī murārir adhunā$_1$.
ce qui donne 14 + 12 *mātrā*. Mais il me semble que cette interprétation convient moins bien au *pāda*. Et Lassen dit lui-même :

«Concinentia finalis imperfecta est et sola alliteratione *ne – nā* efficitur»[53].

L'accentuation de cette chanson a été examinée ailleurs[54], sans qu'on ait pu donner une explication décisive.

Chanson 16.

Il a déjà été constaté que le *pāda* consiste en deux *pādākulaka* catalectiques[55]. En pareil cas, le *pāda* a un rythme dactylique. Le *dhruvapada*, par contre, semble avoir un rythme anapestique, et l'ensemble s'interprète ainsi :

a) ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑⏑ | – ⏑ A = 15
b) ⏑⏑ ⏑⏑ | – ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑⏑ | – ⏑ A = 15
c) ⏑⏑ – | ⏑⏑ – | ⏑⏑ – | ⏑ – = 15

On constate que le *dhruvapada* inverse le rythme du *pāda*.

Chanson 17.

Cette chanson est un quatrain, où le *dhruvapada* occupe deux lignes, qui s'accordent parfaitement avec le *pāda* :

a) ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑⏑ | – ⏑⏑ || ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑⏑ | – — A = 28
b) = a) A = 28
c) ⏑⏑⏑ | – ⏑ | – ⏑⏑ | – ⏑ | – ⏑⏑ || – ⏑⏑ | – ⏑⏑ | – — B = 30
d) – ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑⏑ | – ⏑⏑ | – ⏑⏑ || – ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑⏑ | – — B = 28

Dans la plupart des vers du *pāda*, il y a une césure après la 16^e *mātrā* : *dárśaya | tíva ba | hir mada | ná-druma || -náva-kisa | láya-pari | vā́ram* (17.4). Les césures du refrain se conforment à ce modèle, avec la différence que la ligne c) a deux *mātrā* de plus. On scande le *dhruvapada* ainsi :

hári hári | yā́hi mā́dhava! | yā́hi kéśava! ||
mā́ vada | káitava | -vā́dam

[53] Lassen : *Gītagovinda*, p. xxx.
[54] Cf. p. 100-101.
[55] Cf. p. 98.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

tắm anu | sára sara | síruha | -lócana! ||
yắ tava | hárati vi | ṣắdam (17.1[8]).

Le *pāda* se divise donc en 16 + 12 *mātrā*, et de même la 2[e] ligne du refrain. La première ligne de celui-ci se divise en 18+12 *mātrā*. Il est à noter que cette ligne a des *gaṇa* différents des autres. Il semble qu'on doive diviser en 4 + 7 + 7 ou en 4 + 3 + 4 + 3 + 4, et après la césure en 3 × 4 *mātrā*. Mais il n'y a pas de changement de rythme entre le *pāda* et le *dhruvapada*, la ligne c) est seulement syncopée.

Chanson 18.

Cette chanson a été analysée ailleurs, et on a constaté qu'il ne s'agit pas d'un *pādākulaka*, ni d'un *siṃhāvaloka*[56]. Une division possible du *pāda* est la suivante :

a) ⏑⏑ ∪∪ | ⏑⏑ ∪∪ ∪∪ || ⏑⏑ ∪∪ ⏑— A = 16 (4+6+6)
b) = a)

Le *dhruvapada* est encore plus compliqué. Formellement, nous avons 19 *mātrā* ainsi réparties :

c) — ∪ — | — ∪∪ | — ∪∪ | — ∪∪ | — = 19

Mais il semble qu'il faut lire le /e/ final de *mādhave* comme une voyelle brève :

mắdhave | mắ kuru | mắnini! | mắnam a | yé (18.1[8]).

Dans ce cas-là, on obtient 18 *mātrā* divisées selon le schéma suivant :

c) ⏑— ∪∪ | ⏑— ∪∪ | ⏑— ∪∪ | ⏑— ∪∪ | ⏑—

En tout cas, le /e/ de *mādhave* ne peut pas être accentué, car cela bouleverserait le rythme dactylique du refrain.

Chanson 19.

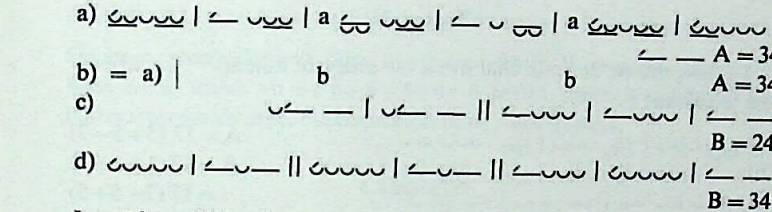
Cette chanson fait partie du groupe dont l'unité de base est de 5 *mātrā*. Le refrain s'intègre à ce schéma, mais sa première ligne est abrégée : elle a 24 *mātrā* au lieu de 34. Des rimes intérieures marquent les césures :

---

[56] Voir p. 98.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri



Le *pāda* se divise donc en groupes de 10 + 10 + 14 *mātrā*, et on peut aisément imaginer une subdivision en 6 × 5 + 4 *mātrā*.

On notera que le rythme est syncopé dans les deux premiers *gaṇa* de la ligne c). Il convient de lire *priyé! cā | ruśíle! || múñca mayi | mắnam ani | dắnam* (19.1[8]); ou bien faut-il mettre un accent initial dans le premier *gaṇa*, et lire *príye*? Mais il semble peu probable que seul le 2[e] *gaṇa* soit syncopé. La musique, qui aurait pu nous renseigner sur ce point, n'est pas connue.

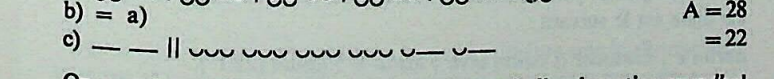
On peut aussi constater qu'il y a un /o/ et un /aṃ/ inaccentués dans le 2[e] et le 4[e] *gaṇa* de la 2[e] ligne du refrain :

sápadi mada | nắnalo || dáhati mama | mắnasaṃ || déhi mukha- | kámala-madhu- | pắnam.

Ceci contredit encore une fois ce qu'affirme A.D. Mukherji, à savoir que les syllabes longues sont accentuées[57].

Chanson 20.

Ici, nous avons de nouveau sun tercet. Le *pāda* consiste en deux lignes de 28 *mātrā* chacune. Le *dhruvapada* ne s'accorde pas du tout au *pāda*, et toute division en *gaṇa* semble vouée à l'échec. On constate alors que le schéma est le suivant :



On peut éventuellement mettre une césure après l'exclamation *mugdhe*! dans le refrain.

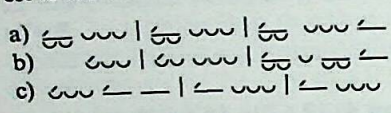
[57] A.D. Mukherji : «Lyric Metres», p. 236, cf. p. 244.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Chanson 21.

La dissymétrie de cette chanson a été analysée ailleurs[58]. Le schéma est le suivant :



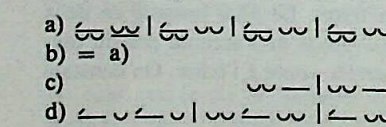
A = 17 (5+5+7)
A = 15 (3+5+7)
= 17 (7+5+5)

Dans l'édition de Lassen, cette chanson est tout à fait différente : le refrain (ligne c) est inséré au milieu, de sorte que les lignes b) et c) changent de place. Mais cela n'empêche pas la dissymétrie du schéma.

Cette chanson est, en principe, un tercet. Mais, dans l'édition N, elle se termine par un quatrain. De plus, la ligne b) de ce dernier verset a un schéma totalement différent : ⏑⏑⏑ — — | — ⏑⏑⏑ | — ⏑
Nous avons ici 7+5+3 *mātrā*; donc l'inverse de la ligne b) des autres vers.
Il est à noter que c'est seulement dans l'édition N que la chanson 21 se termine par un quatrain. Les autres éditions ont toutes un tercet[59].

Chanson 22.

Les deux premières lignes constituent 2 *pāda* de 28 *mātrā* chacun. Le *dhruvapada* consiste aussi en deux lignes, la première ayant 20 *mātrā*, la deuxième 28. Mais la dernière ligne du refrain n'a pas le même rythme que le *pāda*, bien que le nombre de *mātrā* soit identique. On peut interpréter cette chanson de la manière suivante :



A = 28
A = 28
B = 20
B = 28

Il ne me paraît pas possible de mettre les accents dans la ligne c). Le texte est le suivant :

harim e | karasaṃ || ciram abhi | laṣita-vi | lāsam (22.1[8]).

Faut-il lire les deux premiers *gaṇa* avec un rythme anapestique et les trois autres avec un rythme dactylique? La ligne d) est plus facile à scander :

---

[58] Voir p. 102.
[59] Voir l'édition critique, p. 199.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

sā dadárśa || guru-hárṣa-va | śáṃvada- | vádanam a | náṅga-ni | vā́sam.

On peut éventuellement faire une pause après le premier *gaṇa*. La ligne d) se divise en 6+6+4+4+4+4 *mātrā*, mais le nombre de battements est de sept, exactement comme dans le *pāda*.

Chanson 23.

Cette chanson est un tercet, la dernière ligne constitue le refrain. Le *pāda* a le schéma habituel de 7 × 4 *mātrā*. Le *dhruvapada*, par contre, a 25 *mātrā*, qui semblent être divisées en 6+6+4+4+5(3+2). Le premier *gaṇa* du *dhruvapada* semble avoir un rythme anapestique; ensuite vient une césure, après laquelle le rythme devient dactylique (en accord avec le *pada*). Le schéma est le suivant :

a) ⏑⏑ — | ⏑⏑ — | ⏑⏑ — | ⏑⏑ — | ⏑⏑ — | ⏑⏑ — | — — A = 28
b) = a) A = 28
c) — — — || — — — | — — — | — — — | — ⏑ — | — = 25

Chanson 24.

Il est difficile à dire si cette chanson est un quatrain ou un tercet, car cela dépend de l'interprétation du refrain. Consiste-il en une, ou en deux lignes? En ne comptant qu'une seule ligne pour le *dhruvapada*, le schéma rythmique est le suivant :

a) ⏑⏑ — | ⏑⏑ — | ⏑⏑ — | ⏑⏑ — | ⏑⏑ — | ⏑⏑ — | — ⏑ — [60] A = 29
b) = a) A = 29
c) — — ⏑ | — — — | — ⏑ — | b — — — | — — — | — ⏑ — b = 27

Le texte du refrain est :
nijagā́da | sā́ yadu- | nándané || krī́ḍati | hṛdayā́ | nándané (24.1[8]).

On remarquera que le nombre de battements est identique dans le *pāda* et le *dhruvapada*, ainsi que dans la cadence finale.

Après cette analyse, n'inclinera-t-on pas à conclure que le *dhruvapada* n'est pas si étranger au *pāda* qu'on pourrait le croire à première vue? Dans les quatrains, par exemple, une des lignes du refrain est souvent identique au *pāda*, et l'autre, en général plus brève, s'accorde avec lui rythmiquement (chansons 6, 8, 11, 17, 19, 22). Il est d'ailleurs rare,

[60] Pour le nombre de battements dans cette chanson, voir p. 101.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

même dans les tercets, que le rythme du refrain s'oppose à celui du *pāda*. Il y a des *gaṇa* isolés qui forment un contrepoint, en inversant le rythme (chansons 9, 12, 14, 22, 23); mais il n'y a qu'un seul cas où le rythme du *dhruvapada* s'oppose diamétralement au *pāda*: dans la chanson 16.

Il ne faut pas oublier non plus que le *tāla* indiqué au début de chaque chanson vaut aussi pour le refrain. Jayadeva a conçu les chansons comme des unités rythmiques; il est donc improbable que le refrain en quelque sorte se détache totalement du reste.

Cependant, la solution de l'énigme métrique que posent les chansons du Gīt. se trouverait dans la musique. Or cette musique était déjà perdue au moment où Sir William Jones la cherchait vers la fin du XVIII[e] siècle[61], et il est à craindre qu'elle le soit à jamais.

LES RIMES ET AUTRES ORNEMENTS DE SONORITÉ

> «... la rime apparaît dans la poésie sanskrite tardive de manière plus ou moins isolée; elle est un peu plus fréquente en prākṛt, courante en apabhraṃśa — ce qui semble indiquer son origine populaire — ... le rythme de la portion rimante est de préférence trochaïque»[62].

Par leurs rimes et par leurs mètres à mores, les chansons du Gīt. se conforment à la tradition populaire. Elles sont en réalité des chansons populaires même par leur contenu. Mais il est inattendu qu'elles soient écrites en sanskrit.

La portion rimante chez Jayadeva consiste, dans la plupart des chansons, en deux syllabes longues: *-lajjā – sajjā* (12.7), *(vana)mālī – (smita)śālī* (4.1), *(su)gandhau – bandhau* (3.6). Le rythme est donc à première vue spondaïque. Néanmoins, selon toute vraisemblance, il n'y avait qu'un seul battement sur la première syllabe de la rime et la deuxième syllabe, en conséquence, était moins marquée[63]. La rime est donc plutôt trochaïque; cette impression est renforcée par le fait que, dans l'immense majorité des cas, la rime se termine par *-am* (*kapolam – -atilolam* (6.4), *sarojam – manojam* (6.7)), donc en principe par une

---

[61] William Jones: «On the musical modes of the Hindus», *Music of India*, p. 101. Cf. M.S. Randhava: *Kangra Paintings of the Gita Govinda*, p. 50.

[62] L. Renou-J. Filliozat: *L'Inde classique* II, p. 717.

[63] Ce qui coïncide avec l'accent initial en bengali, voir S.K. Chatterji: *O.D.B.L.*, p. 289, et l'analyse métrique p. 100.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

syllabe brève. Peu importe s'il faut la compter pour une longue afin d'obtenir le nombre de *mātrā* nécessaires.

On doit aussi noter que Jayadeva prépare l'effet de la rime finale en laissant deux syllabes brèves inaccentuées précéder les deux syllabes rimantes. Parfois, elles font partie de la rime, comme dans *ramaṇīyam – kamanīyam* (11.8, 1.7), *śamayantam – ramayantam* (5.7), *naṭanīyam – paṭhanīyam* (8.8).

Des rimes finales amphibraques ⏑—⏑ se trouvent dans les chansons 7, 10 et 16 : *karomi – dunomi* (7.7), *anukaroti – vikalataro 'ti* (10.2), ou dans une rime élargie comme dans *vasanena – hasanena* (16.6), *taruṇena – karuṇena* (16.7). Les chansons 13, 15 et 24 ont des rimes finales de type — ⏑ — : *ketanā – cetanā* (13.3), *rūṣite – bhūṣite* (15.3), *payodhare – sahodare* (24.1). L'accent fort tombe sans doute sur la première syllbe rimante, éventuellement avec un deuxième accent moins fort sur la dernière syllabe.

La rime de la chanson 18, ⏑⏑ — a été examinée ailleurs[64]. C'est la seule chanson à avoir une rime finale de ce type.

La chanson 2 a des rimes assez compliquées, avec une exclamation *e* surajoutée afin de rattacher le refrain à l'ensemble :

dina-maṇi-maṇḍala-maṇḍana	*bhava-khaṇḍana e*
munijana-mānasa-haṃsa	*jaya jaya deva hare* (2.2)
kāliya-viṣadhara-gañjana	*jana-rañjana e*
yadukula-nalina-dineśa	*jaya jaya deva hare* (2.3)

Les paires comme *maṇḍana-khaṇḍana* et *gañjana-rañjana* ont un rythme dactylique : — ⏑⏑, avec un battement sur la première syllabe longue; ensuite, il faut imaginer un deuxième battement sur le *e*, de sorte que le pied devient ⏑— ⏑⏑ ⏑—, ce qui s'accorde avec *déva haré*[65].

Pour qu'une rime soit pure, il faut au moins 2 syllabes identiques, dont, cependant, les consonnes initiales ne soient pas les mêmes : *bhūtam – cūtam, jālam – nālam* sont des rimes parfaites[66]. Cependant, Jayadeva n'obéit pas toujours à cette règle, comme le montrent les paires suivantes : *kūle – dukūle* (4.5, 23.3), *rūpam – rūpam* (5.8, 17.2, 19.4), *vidadhāsi – dadāsi*[67] (7.6), *udāram – adhāram*[67] (8.4), *niveśam –*

[64] Voir p. 98.
[65] Voir l'analyse rythmique de la chanson 2, p. 103-104.
[66] Les rimes peuvent toutefois être plus longues : *ramaṇīyam-kamanīyam* (11.8).
[67] Concernant des rimes possibles entre consonne aspirée et consonne non-aspirée, voir p. 27.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

niveśam (17.1), *niveśam – suveśam* (23.1), *hṛdaya-deśam – nideśam* (19.5), *sakāmam – nikāmam* (9.7), *apidhānam – nidānam*[67] (11.6).

Il y a aussi une certain confusion vocalique entre /a/ et /u/ dans *maṇḍala – kuṇḍala* (2.1, 24.3), *sundara – mandara* (2.7), *kandare – sundare* (24.7), *parirambham – kucakumbham* (20.5), *aciram – ruciram* (18.3); entre /a/ et /i/ : *vilāpe – kalāpe* (3.2), *sahasram – tamisram* (5.4), *vikalā – sakalā* (18.4), *bahu-madhuram – atividhuram* (18.7). Parfois, on trouve une confusion consonantique : *vāmana – pāvana* (1.5), *vikāse – vilāse, kamanīyam – śayanīyam* (8.3), *atisarasam – kucakalaśam* (18.2), *atilalitam – haricaritam* (18.8), *sarojam – manojam* (6.7).

Les rimes de Jayadeva se caractérisent par leur simplicité et par leur naturel. Elles n'ont rien de forcé, de recherché. Et elles sont nécessaires, les chansons sans rimes seraient inconcevables. Cependant, des rimes finales de ce type ne se trouvent pas normalement dans la littérature versifiée sanskrite[68]. C'est pourquoi les chansons rimées du Gīt. représentent une véritable innovation dans le kāvya, et on peut penser que cette innovation s'est inspirée de la poésie populaire en apabhramśa et en vieux bengali.

Les rimes font partie de ce que la poétique indienne appelle les ornements sonores, les *śabdālaṃkāra*. Mais il faut aussi mentionner les allitérations et les assonances[69]. Le Gīt. en surabonde : on pourrait dire que c'est sa seule raison d'être[70]. Car l'immense popularité du Gīt. est largement due à la musique verbale de son auteur. Bien que la langue sanskrite — et, en conséquence, les langues néo-indiennes basées sur le sanskrit — par la richesse de leur vocabulaire se prêtent facilement aux jeux d'allitérations et d'assonances, il faut reconnaître que rares sont les poètes qui ont surpassé Jayadeva en tant que musicien des mots. Déjà dans la première ligne, on rencontre ces belles allitérations : *me*ghair *me*duram *am*bara*m*... śyā*ma*-ta*mā*la-dru*mair*

---

[68] Cf. S.K. De : *History of Sanskrit Poetics*, II, p. 6-7; voir aussi la note 16, p. 7.

[69] Dans cette partie de mon étude, j'ai consciemment évité d'employer la terminologie technique indienne, quoique les termes de *yamaka* et *anuprāsa* recouvrent mieux la réalité que les termes occidentaux, peu adéquants, d'allitération et assonance. Cependant, le classement complexe — et parfois confus — des groupes et sous-groupes d'*anuprāsa* et de *yamaka* m'entrainerait dans des considérations générales sur la poétique indienne. Cela mériterait une étude à part, où le Gīt. pourrait servir d'exemple, mais ce n'est pas le sujet ici où je cherche seulement à montrer les qualités littéraires du Gīt. du point de vue occidental.

[70] Cf. L. Renou : *Histoire de la langue sanskrite*, p. 161.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(I.1), et, dans la deuxième strophe, cette cascade d'allitérations, d'assonances et de rimes :

carita-citrita-citta... caraṇa-cāraṇa-cakravartī (I.2)

et ainsi de suite. Il serait plutôt difficile de trouver des strophes *sans* ornements sonores. C'est pourquoi on se bornera ici à donner quelques exemples représentatifs, afin d'essayer de montrer la méthode de travail du poète. La description du printemps de la chanson 3 est particulièrement bienvenue. Jayadeva cherche à imiter les bruits de la nature par le choix des phonèmes vocaliques et consonantiques :

*la*lita-*la*vaṅga-*la*tā-pariśī*la*na-koma*la*-ma*la*ya-samīre |
madhu*kara*-ni*kara*-*kara*mbita-*ko*kila-*kū*jita-*ku*ñja-*ku*ṭīre || (3.1)

«(le printemps) où le vent de Malaya est agréable à cause de son contact avec les lianes douces de girofliers, (le printemps) où les cabanes des sous-bois (sont remplies) des sons des coucous mêlés (des bourdonnements) des faiseuses de miel».
La syllabe */la/* répétée six fois imite le murmure du vent doux de Malaya, les trois */kara/* évoquent le bourdonnement des abeilles, puis vient le ton plus bas, plus sombre des coucous *ko-kū-ku-ku*.

La consonne /k/ est d'ailleurs souvent utilisée pour indiquer le bruit des coucous. Le mot *kokila* est probablement onomatopéique, ainsi que la racine KŪJ, dont l'adjectif verbal *kūjita* signifie «cri d'oiseau»[71].

Nous trouvons aussi :
*kr*ṇḍat-*ko*kila-*kā*ka*l*ī-*k*alaravair (I.9), «les sons doux et mélodieux des coucous, qui jouent...», et
*ko*kila-*k*alarava-*k*ūjitayā (6.5), «je fis le doux bruit du coucou».

Un curieux exemple de mélange entre son et sens[72] est fourni par le refrain de la chanson 18 :
*mā*dhave *mā* kuru *mā*nini! *mā*nam aye (18.1[8]), «ô femme orgueilleuse,

---

[71] L. Renou : *Histoire de la langue sanskrite*, p. 174.

[72] Je ne parlerai pas ici du procédé typique du kavya qu'est le *śleṣa*, fort peu employé par Jayadeva. J'ai déjà mentionné les jeux de mots sur les mètres (voir p. 93); on peut ajouter le vers — assez lourd — suivant :
dṛśau tava *madālase* vadanam *indu-saṃdīpanaṃ*
gatir jana-*manoramā* vijita-*rambham* ūrudvayam |
ratis tava *kalāvatī* rucira-*citra-lekhe* bhruvāv
aho vibudha-yauvatam vahasi tanvi! *pṛthvī*-gatā || (X.7)
Tous les noms en italique sont des noms de diverses *āpsaras*, des nymphes célestes auxquelles Jayadeva compare Rādhā. En même temps, ces noms gardent leur sens propre, afin que le vers puisse être interprété de deux manières différentes.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

ne te montre pas hautaine avec Mādhava!» On a l'impression que les quatre *mā* renforcent l'idée de reproche, de prohibition. Et comme c'est un refrain, ce *pāda* est répété 8 fois dans la chanson.

Les assonances de Jayadeva se rapprochent souvent de véritables rimes intérieures. La chanson 3 offre plusieurs exemples : *-nirākula-bakula-* (3.2), *-saurabha-rabhasa-* (3.3) *-māla-tamāle* (3.3), *-pāṭala-paṭala-* (3.4), *-taruṇa-karuṇa* (3.5); mais il ne faut pas croire que cela se trouve seulement dans les chansons. Les vers *vṛtta* se comportent de la même façon :

durāloka-stoka-stabaka-navāśoka-latikā-
vikāsaḥ kāsāropavana-pavano ... (II.4);

ou bien *kleśaṃ navaḥ keśavaḥ* (II.5), *aṅgair anaṅga-taraṅgibhiḥ* (V.6), *sānanda-nandāspadam* (VI.4), *hasta-srasta-* (II.3), *ity ākalpa-vikalpa-talpa* (VI.3), *kāntaḥ klānta-* (VII.3), pour mentionner seulement quelques uns des nombreux exemples de ce genre d'ornements de sonorité.

On peut ajouter que certains mots en entraînent d'autres qui riment avec eux : *vipula-pulaka-* (VI.2, 5.4), *mañjula-vañjula-* (4.5, 20.1, VII.3), *kuñjaṃ guñjan* (V.3, II.1), etc.

Mais, pour pouvoir parler des véritables rimes intérieures, il faut qu'elles se trouvent dans une *position fixe* dans le vers, comme c'est le cas dans six des dix vers en mètre *hariṇī*. Une *hariṇī* a le schéma métrique suivant :

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — | — — — — | ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —.

Les rimes dont je parle figurent toujours dans les quatre syllabes longues immédiatement après la première césure; leur position est donc fixe :

II.2	a) rādhā	– sādhā(raṇa)
	c) kuñje	– guñjan
	d) līnā	– dīnāpy
II.3	a) grāmaṃ	– bhrāmaṃ
	b) -toṣaṃ	– doṣaṃ
	c) tṛṣṇe	– kṛṣṇe
	d) vāmaṃ	– kāmaṃ
V.3	a) śvāsān	– āśāḥ
	b) kuñjaṃ	– guñjan
	d) klāntaḥ	– kānte
VII.8	a) raśmir	– yasmin
	d) vāmaḥ	– kāmo

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

X.2	a) aṅke	– śaṅkāṃ
	b) krānte	– svānte
	c) anyo	– dhanyo
	d) -rambhārambhe	
XII.9	c) citraṃ	– patraṃ
	d) prītaḥ	– pītā(mbaro)

Il est vrai que certaines de ces rimes ne sont pas pures. Néanmoins, la tendance est nettement marquée.

Par contre, il n'y a pas de rimes finales dans les vers *vṛtta*[73]. Jayadeva suit ici la tradition du mahākāvya classique, où ce procédé n'est pas mis en œuvre[74].

Les rimes, les allitérations et les assonances de Jayadeva sont si naturelles, si simples, dans le poème, que tout semble écrit spontanément, sans le moindre effort. Or l'art poétique de l'auteur est très conscient, voire raffiné, comme en témoigne ce vers-ci :

madhura-komala-kānta-padāvaliṃ
śṛṇu tadā jayadeva-sarasvatīm || (I.3)

«Écoute alors les paroles de Jayadeva, qui sont des guirlandes de *pada*, douces, harmonieuses et splendides».

Il y a là une volonté nettement affirmée : Jayadeva proclame que sa poésie est *madhura*, *komala* et *kānta*. Ces trois termes ne sont pas choisis au hasard : ils sont empruntés à la théorie poétique indienne. *kānti* et *mādhurya* figurent souvent dans les listes des *guṇa* («vertu poétique»), définies par les différents théoriciens (Bharata, Daṇḍin)[75], tandis que *komala* est associé au concept de la *vṛtti*, qui relève de la théorie de l'*anuprāsa*[76]. Mais je bornerai là ces remarques : ce serait dépasser les limites du présent travail que d'étudier le Gīt. en fonction des théories de l'*alaṃkāraśāstra*[77].

---

[73] Cf. L. Renou-J. Filliozat : *L'Inde classique II*, p. 717.

[74] Cf. S.K. De : *History of Sanskrit Poetics II*, pp. 6-7, voir aussi le note 16, p. 7.

[75] S.K. De : *History of Sanskrit Poetics*, II : « *Mādhurya* = douceur; lorsqu'une phrase entendue ou répétée à maintes reprises ne fatigue ni ne déplaît», p. 14. « *kānti* = beauté; qui ravit l'oreille et l'esprit», p. 15. Ces définitions sont de Bharata. On les trouve chez les autres théoriciens aussi, avec une légère différence de sens. Cf. *ibid.*, p. 80-81. Cf. P. Regnaud : *La rhétorique sanscrite*, pp. 237 et suiv., 247-8.

[76] S.K. De : *op. cit.*, p. 55, 64. Cf. E. Gerow : *A Glossary of Indian Figures of Speech*, pp. 103, 105, 173.

[77] Cette étude fera l'objet d'un article.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

TROISIÈME PARTIE

ANALYSE LITTERAIRE

INTRODUCTION

Quand un poète sanskrit entreprend une œuvre littéraire, son intention n'est pas de raconter quelque chose de nouveau et d'inédit, ni de rompre avec la tradition littéraire; au contraire, il s'intègre dans la tradition et ne songe même pas à la remettre en cause. Son but essentiel n'est pas la nouveauté de la pensée, ni celle du contenu, ni celle de la forme. C'est pourquoi la littérature sanskrite est semblable à elle-même du début jusqu'à la fin.

Mais, si le poète sanskrit se contente de mettre du vin nouveau dans de vieilles outres, quel est son but? Pourquoi écrit-il et pour qui? La réponse est à la fois simple et complexe : le poète sanskrit dit la même chose que tous ses prédécesseurs, mais il le dit d'une manière différente. Or, cette différence ne va pas jusqu'à l'expérience formelle hors de la norme, car cela ne serait pas reconnu comme de la poésie. D'un poète à un autre, la différence est d'une subtilité extrême.

Quelle est donc la norme et qui en décide? Le mahākāvya sanskrit s'adresse à un public restreint de connaisseurs, de *sahṛdaya*. Eux seuls savent distinguer entre une œuvre en vers et un vrai kāvya, entre un bon kāvya et un mauvais. Les *sahṛdaya* pour lesquels le poète écrit ne sont pas nécessairement ses contemporains. Le poète fait appel à tous les *sahṛdaya*, ceux du passé ainsi que ceux de l'avenir. Car la conception de la littérature est statique, bien que la littérature elle-même subisse des changements au cours des siècles. Entre un Kālidāsa et un Jayadeva, la différence est aussi grande que la ressemblance.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

LE POETE ET SON ŒUVRE

Le poète Jayadeva était l'un des «cinq joyaux»[1] qui ornaient la cour de Lakṣmaṇasena, roi du Bengale, le pays des *gauḍa*. La date de Jayadeva est donc intimement liée à celle du roi[2], car il n'existe aucune autre information qui pourrait déterminer la date du poète.

Mais il est également difficile de dater Lakṣmaṇasena, car les différentes chronologies de la dynastie Sena ne concordent pas. Selon une théorie, Lakṣmaṇasena serait né en 1116, quand commence l'ère dite de Lakṣmaṇasena, et le roi devait vivre jusqu'à 1206[3]. Selon une deuxième théorie, l'an 1116 marque le début du règne de Lakṣmaṇasena, et dans ce cas il n'a guère pu vivre jusqu'en 1206[4]. La troisième théorie suppose l'existence de deux Lakṣmaṇasena, un au début, l'autre à la fin du XII[e] siècle[5]. Une quatrième théorie, largement suivie, parle d'un seul Lakṣmaṇasena à la fin du XII[e] siècle[6].

La question de la date de Lakṣmaṇasena est complexe, et il n'existe pas encore de réponse définitive. Mais son nom est indissociablement lié à celui de Jayadeva.

Tout comme Jayadeva, les rois de la dynastie Sena étaient des vaiṣṇava. Il est probable que le vishnouisme fut d'abord une religion

---

[1] *Govardhanaś ca Śaraṇo Jayadeva Umāpatiḥ |*
Kavirājaś ca ratnāni samitau Lakṣmaṇasya ca ||
Cité par R. Pischel: *Hofdichter des Lakṣmaṇasena*, p. 5. Le même vers est également cité par S. Lienhard dans l'introduction à sa traduction du *Pavanadūta* de Dhoyin, *Orientalia Suecana*, Vol. VII (1958), mais Lienhard interprète Kavirāja non pas comme un nom propre, mais comme une épithète de Dhoyin. Les même poètes sont mentionnés par Jayadeva, Gīt. I.4. Cf. M. Chakravarti: «Sanskrit Literature in Bengal during the Sena rule», *J.A.S.B.*, New Series 2, 1906. Cf. S.C. Mukherji: *A Study of Vaiṣṇavism in Ancient and Medieval Bengal*, p. 93.

[2] Bühler affirme avoir vu un manuscrit du Gīt. au Cachemire, qui se termine par *atha lakshmaṇasena-nāma-nṛipati-samaye srijayadevasya kavirāja-pratishṭā*, et il poursuit: «it is not improbable that Lakshmaṇasena is the Vaidya king of Bengal whose inscription at Gayā is dated Vikrama Saṃvat 1173, or A.D. 1116»: G. Bühler: *Detailed report of a tour in Search of Sanskrit mss. made in Kashmir, Rajputana, and Central India*, *Journal of the Bombay Branch of the Royal Asiatic Society*, vol. 12, Extra number 34 A, p. 64.

[3] N. Bhattasali: «King Lakshmaṇa Sena of Bengal and his Era», *Indian Antiquary* 41, 1912, p. 167-69.

[4] R.D. Banerji: *The Pālas of Bengal*, p. 105, 107.

[5] J. Prinsep: *Essays*, Vol. II, p. 272; V. Smith: *Early History of India*, p. 218.

[6] R.C. Majumdar: *The History of Bengal*, p. 231; H.C. Ray: *Dynastic History of Northern India*, p. 354; Benoychandra Sen: *Some Historical Aspects of the Inscriptions of Bengal*, p. 470 et suiv.; M. Chakravarti: «The Pavanadūtam or Wind-Messenger, Appendix: The Sena Dynasty of Bengal, p. 45-51, *J.A.S.B.*, New Series 1, 1905.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

d'élite[7], car les gens de basses castes continuèrent à adorer Śiva ou diverses divinités locales telles que Manasā, Caṇḍī et autres[8]. Néanmoins, on peut soupçonner que le thème des amours de Kṛṣṇa et de Rādhā eut une origine populaire en dehors du Bengale[9].

Jamais dans le Gīt. Jayadeva ne manque de mentionner son propre nom. Pourtant, nous ne savons pas grand-chose de lui. Il se dit fils de Bhojadeva et de Rāmādevī[10], et il laisse entendre qu'il était natif de Kindubilva[11], village situé dans le district de Vīrabhūmi, près de la rivière Ajaya, dans l'ouest du Bengale[12]. Comme la légende ultérieure raconte qu'il avait une femme nommée Padmāvatī, on a voulu voir un double sens dans quelques vers du Gīt. :

padmāvatī-caraṇa-cāraṇa-cakravartī (I.2)

«(Jayadeva) qui est un *cakravartin* (le suprême, le roi) des musiciens célestes dans l'adoration de Padmāvatī», ou bien «(Jayadeva), qui est le musicien suprême pour les pieds de Padmāvatī». Dans le premier cas, Padmāvatī est la femme du dieu Viṣṇu à laquelle Jayadeva rend hommage en tant que vaiṣṇava; dans le deuxième cas, Padmāvatī est une danseuse qui danse le Gīt., lequel «doit être dansé»[13]. Padmāvatī revient dans :

vihita-padmāvatī-sukha-samāje (21.8),

qu'on peut interpréter soit comme «(Jayadeva) qui a fait un temple de bonheur pour Padmāvatī», soit «(Jayadeva) qui trouve un bonheur abondant avec Padmāvatī». La première interprétation est celle de la *Rasikapriyā*, qui dit qu'il y avait un temple consacré à Lakṣmī à Kindubilva[14].

Ce sont là toutes nos informations sur le poète Jayadeva. Nous ignorons ce que fut sa vie; nous ne connaissons rien de ses espérances,

---

[7] L. Renou-J. Filliozat : *L'Inde classique I*, §941, p. 465.

[8] W. Smith : *The myth of Manasā. A study in popular medieval hinduism*, Stockholm 1976.

[9] Cf. Le *Subhāṣitaratnakoṣa*, chap. VI intitulé *Harivrajyā*, voir aussi 30.24; trad. de D.H.H. Ingalls : *An Anthology of Sanskrit Court Poetry*, p. 99-107, 287.

[10] Gīt. XII.11.

[11] Gīt. 7.8.

[12] R. Pischel : *Hofdichter des Lakṣmaṇasena*, p. 19. Ceci est contesté par B. Rath : «Orissa, the Home-land of Jayadeva», communication faite au *Congrès des sanskritistes*, Delhi, mars 1972. Cette communication est basée sur les information de la *Bhaktamālā*.

[13] Gīt. 8.8.

[14] Dans l'édition de Lassen, nous trouvons encore une fois Padmāvatī : *padmāvatī-ramaṇa-jayadeva-kavi*° (Lassen X.9, *l.v.* de 19.8) «le poète Jayadeva qui comble Padmāvatī».

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

de ses sentiments, de ses habitudes, de ses goûts. Comme tant de grands poètes sanskrits, il reste anonyme, vivant seulement par la légende et par son œuvre.

LE GĪTAGOVINDA ET LA TRADITION LITTERAIRE

Nombreux sont les savants qui ont voulu préciser le genre littéraire dont relève le Gīt.. Nombreuses aussi sont les suggestions : Sir William Jones l'appelait «un petit drame pastoral», Lassen «un drame lyrique», von Schröder «une *yātrā* raffinée». R. Pischel et S. Lévi songeaient à quelque chose entre la chanson et le drame, tout en soulignant que le Gīt. est un poème[15]. Toutes ces opinions sont bien fondées et vraies, car le Gīt. est tout ce qu'on veut. En même temps, il reste fidèle à lui-même : le Gīt. est une œuvre unique, appartenant à un genre unique[16].

Mais il est inutile de s'attarder sur ces discussions à propos du genre, qui n'aboutissent pas à une solution satisfaisante. Les suggestions ont pourtant une autre valeur : celle de donner des indications sur le contexte littéraire dans lequel se place le Gīt.. Car le Gīt. n'est pas situé hors d'un contexte esthétique et littéraire. C'est plutôt le contraire : il englobe et unifie plusieurs traditions littéraires de son époque.

A première vue, deux traditions littéraires se dégagent nettement dans le Gīt.. Les 24 chansons, avec leurs vers rimés et leurs mètres à mores, appartiennent évidemment à la tradition populaire, tandis que les vers *vṛtta* qui les entourent, ainsi que la division en *sarga*[17], sont des témoins de la haute tradition du kāvya sanskrit. En regardant le texte de plus près, on aperçoit comment ces deux traditions dépendent l'une de l'autre, comment elles s'entremêlent. S.K. De constate que le Gīt, est «dépourvu de forme regulière»[18]. Mais cela ne veut pas dire que le Gīt. soit dépourvu de toute forme. Mon intention, ici, est de montrer comment les éléments disparates du poème forment en réalité un ensemble. On peut en conclure que le Gīt. a été écrit par un seul auteur, et non par deux ou plusieurs comme le voudrait S.K. Chatterji :

---

[15] Voir A.B. Keith : *History of Sanskrit Literature*, p. 191.

[16] «(it) can be regarded as almost creating a new genre», S.K. De : *Treatment of Love in Sanskrit Literature*, p. 57.

[17] Cf. Daṇḍin : *Kāvyādarśa* I.14.

[18] S.K. De : *Treatment of Love in Sanskrit Literature*, p. 57.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

> «... the learned Paṇḍits, who would scorn anything composed in a vulgar tongue, were charmed with these *padas* of Jayadeva; and quite early in their history, some worthy scholar, or a group of scholars, it may be contemporaneously with the poet himself, rather than lower themselves by reading or chanting poetry in the vernacular, touched these poems up a bit, and garbed them in the dignity of Sanskrit...»[19]

Le Gīt. commence comme un *stotra-kāvya*. Les six premiers vers et les deux premières chansons chantent la gloire du dieu Viṣṇu-Kṛṣṇa, Kṛṣṇa étant l'incarnation suprême de Viṣṇu. Cela forme un prélude, donne le ton du poème, qui est entièrement consacré au dieu-amant, Kṛṣṇa. Ce prélude est ensuite repris à la fin de chaque *sarga*, où se trouve une bénédiction du même type que celle qui termine le prélude (I.6). De même, le premier vers et le dernier ont des points communs :
rādhā-mādhavayor jayanti yamunā-kūle rahaḥ-kelayaḥ (I.1)
«les jeux amoureux secrets de Rādhā et de Mādhava triomphent sur les bords de la Yamunā» et
itthaṃ keli-tatīr vihṛtya yamunā-kūle samaṃ rādhayā (XII.13)[20]
«ayant passé le temps sur les bords de la Yamunā se livrant à des jeux amoureux avec Rādhā».
Entre le présent du premier vers et l'absolutif du dernier, tout un drame psychologique s'est joué.

Après le prélude commence la grande symphonie d'amour, car le Gīt. est un poème d'amour, que cet amour soit profane ou religieux. Mais le Gīt., ainsi que le Meghadūta, est un poème d'amour exceptionnel. Car la poésie d'amour indienne consiste le plus souvent en une seule strophe, qui exprime une émotion particulière ou une nuance d'émotion. Le genre fut lancé par Hāla et Amaru, et continué par d'autres, comme, par exemple, Bhartṛhari. Pourtant on trouve ce genre de poésie dans le Gīt.. Car certains vers peuvent être isolés du contexte et ils expriment alors une situation lyrique ou une émotion ayant un contenu propre; par exemple :
unmīlan-madhu-gandha-lubdha-madhupa-vyādhūta-cūtāṅkura-
krīḍat-kokila-kākalī-kalaravair udgīrṇa-karṇa-jvarāḥ |
nīyante pathikaiḥ katham katham api dhyānāvadhāna-kṣaṇa-
prāpta-prāṇasamā-samāgama-rasollāsair amī vāsarāḥ || (I.9)
«Ces jours, où un fiévreux désir est allumé dans les oreilles par le bourdonnement des abeilles et le gazouillement des kokilas, se jouant

[19] S.K. Chatterji : *O.D.B.L., p. 126.*
[20] Ce vers se trouve uniquement dans l'édition N. Il se peut qu'il s'agisse d'une interpolation.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

sur les branches du manguier, qui se balance entre les essaims avides d'(en sucer le) miel embaumé (à l'orifice) béant (des nectaires); comment hélas! comment ces jours s'écoulent-ils pour les époux en voyage, qui, par (la puissance de) leur imagination appliquée, se créent un instant le délicieux plaiser d'une réunion avec leurs épouses (délaissées)!»[21] Ce vers se rattache à l'ensemble du poème en ce sens qu'il fait allusion au printemps (qui vient d'être décrit dans la chanson précédente), et à la douleur de Rādhā. En même temps, il est autonome, car le printemps est déjà présent dans le vers avec les abeilles, les coucous et les pousses de manguiers, qui, tous, multiplient la douleur de voyageurs séparés de leurs amantes.

De même, la lamentation de Kṛṣṇa dans le 3[e] *sarga* (III.3-7) peut être mise à part et considérée comme une série de poèmes-miniatures indépendants. D'autres exemples sont V.5, VII.3, VII.8-9, VIII.2, X.2-7, XI.3-4. On pourrait dire que presque tous les vers qui n'exposent pas directement l'intrigue, c'est-à-dire les vers du type «alors l'amie dit à Rādhā, qui...», sont des poèmes-miniatures. Ils appartiennent donc au même genre que la lyrique d'Amaru et ses successeurs, mais leur *place* dans le poème les rattache à l'ensemble. Ainsi Jayadeva continue la tradition du kāvya lyrique sans compromettre l'unité de son œuvre.

Les chansons témoignent, elles, de la tradition populaire. Nous avons déjà vu comment les chansons sont différentes des vers *vṛtta* par leur langue, leurs mètres et rimes. En outre, chaque vers final des chansons contient la racine BHAṆ, en général sous la forme de l'adjectif verbal substantivé *bhaṇita*, qui veut dire «paroles» et «composition». Mais *bhaṇita* est aussi le terme qui désigne le fait que le poète se présente au lecteur. Cette habitude n'est pas nouvelle: le poète sanskrit a toujours signé son œuvre. Mai il le fait à la fin du poème ou à la fin d'un *sarga* dans un vers à part[22]. Ce qui est nouveau dans la poésie sanskrite, c'est sa manière d'insérer son nom dans le vers[23]. Les *bhaṇita* appartiennent certainement à la poésie populaire. Cela se voit clairement par la suite: les poètes médiévaux, tels que Vidyāpati, Caṇḍidās et d'autres, finissent toujours chacune de leurs chansons avec un *bhaṇita*. Il n'y a pas de raison de douter que les poètes contemporains de Jayadeva en faisaient autant, quand ils écrivaient en *langue verna-*

[21] La traduction est de Hippolyte Fauche.

[22] Voir Gīt. XII.11.

[23] Cf. M.B. Emeneau: «Signed Verses by Sanskrit Poets», *Indian Linguistics* 16. 1955, d'où il ressort qu'il n'y avait pas de *bhaṇita* dans la littérature sanskrite avant Jayadeva.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

culaire[24]. L'originalité de Jayadeva apparaît dans l'idée même d'écrire des chansons en sanskrit avec des *bhaṇita*. Les *bhaṇita* de Jayadeva contiennent aussi une bénédiction : ainsi, ils se rattachent aux bénédictions des vers *vṛtta*, de même qu'ils s'intègrent dans l'ensemble. Car c'est la *Kṛṣṇa-bhakti* qui forme le cadre du Gīt..

Bien que les chansons ressemblent à la poésie populaire en langue parlée, elles ne paraissent pas étrangères dans le poème. Chaque chanson est introduite par un vers *vṛtta* et souvent aussi résumée par un autre : IV.2 résume la chanson 8, IV.3 la chanson 9, etc. Parfois, la même personne continue à parler en vers *vṛtta* après avoir chanté sa chanson : par exemple, VIII.2, où Rādhā continue ses reproches à Kṛṣṇa commencés dans la chanson 17 qui précède; dans la chanson 19 Kṛṣṇa essaie de persuader Rādhā de le suivre, et il reprend ses arguments de persuasion dans les vers X.2-7. Cette variété montre bien le soin avec lequel Jayadeva a composé son poème. Cela dit, je ne peux pas partager l'opinion de S.K. Chatterji :

> «After that (c.-à-d. après la traduction des chansons) some laborious verses in Sanskrit, in the most approved classical style, were composed, and these verses told the story of the love which is the theme of the songs;»[25]

Le rôle des vers *vṛtta* n'est pas d'encadrer les chansons. Si cela avait été le cas, les vers auraient été narratifs et descriptifs. Ils le sont parfois, mais ils expriment aussi souvent les sentiments des personnages qui parlent à la première personne. Ensuite, les vers *vṛtta* ne sont pas laborieux. Il est vrai qu'ils sont écrits dans le style du mahākāvya et que ce style n'est pas celui des chansons; mais les vers *vṛtta* manifestent plus souvent une élégance d'expression et une délicatesse d'émotion qu'un effort laborieux de la part du poète.

Parlons finalement de *yātrā* et de drame, puisque le Gīt. a été considéré comme appartenant à ces genres. Il est fort possible qu'il y ait eu au Bengale des *yātrā* à l'époque de Jayadeva. Mais nous n'en avons pas la moindre preuve. Les *yātrā* étaient une espèce de *commedia dell'arte* religieuse, ou des pièces comparables aux mystères et aux miracles du Moyen Age en Europe. Les *yātrā* (le mot signifie pèlerinage, procession[26]) consistaient en chansons, et les récitatifs entre les

---

[24] On trouve des *bhaṇita* dans les *Caryā*, cf. S. Sen : *History of Brajabuli Literature*, p. 17.

[25] S.K. Chatterji : *O.D.B.L.*, p. 126.

[26] Voir S.K. De : «The Problem of the Mahānāṭaka», *Indian Historical Quarterly* 1931, p. 559.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

chansons étaient inventés à chaque représentation par les acteurs. Dans le Gīt. les vers «récitatifs» font partie de l'ensemble et il n'y a pas place pour l'invention individuelle. Ensuite, les *yātrā* étaient des divertissements à l'intention du peuple : elles étaient faites en langue vernaculaire et souvent assez vulgaires. Pourtant, la littérature sanskrite n'a pas été totalement isolée de l'art populaire. Car, comme le dit S.K. De,

> «it is conceivable that these so-called plays might have been adapted and composed in Sanskrit for a more cultivated and sophisticated audience on the parallel furnished by the popular *yātrā*. In other words, they were something like Sanskrit *yātrās*, which exhibited outwardly some of the forms of the regular drama and had a mature literary style, but which approximated more distinctly towards the popular *yātrā* in spirit and mode of operation»[27].

Le Gīt. serait alors une *yātrā* pour la cour[28].

Jayadeva lui-même dit que le Gīt. «doit être dansé», *naṭanīyam* 8.8, et qu'il «doit être récité», *paṭhanīyam* 8.8.. C'est une indication assez claire : le Gīt. a été conçu pour une mise en scène. Lassen, Pischel et d'autres ont donc eu raison de le considérer comme un drame. Mais, la division en *sarga* laisse à penser que Jayadeva lui-même considérait le Gīt. comme un poème. Peu importe, un poème peut être mis en scène sans cesser d'être un poème. En ce qui concerne le drame, on sait qu'il avait déjà passé son zénith vers le VII[e] siècle, où il avait atteint un tel artifice (Bhavabhūti et autres), qu'il n'était plus possible de le mettre en scène. En outre, la technique du théâtre était très compliquée, trop compliquée pour s'appliquer au Gītagovinda. Ne peut-on pas supposer que Jayadeva a suivi les courants populaires en composant une œuvre qui se laisse interpréter comme un poème ou un drame selon les circonstances? Ainsi on évite la question du genre, qui est une question purement formelle et sans grande importance pour la compréhension de cette composition lyrique.

Une question plus délicate, plus épineuse est celle-ci : le Gīt. est-il vraiment un kāvya? Renou le relégue «aux antipodes de la grande tradition»[29]. Mais, pour Jayadeva lui-même, la chose se présente différemment : le poéte s'adresse explicitement aux *sahṛdaya*, aux connaisseurs. Il les appelle *rasika-jana*, c'est-à-dire des gens pourvus de

---

[27] S.K. De: «The Problem of the Mahānāṭaka», *Indian Historical Quarterly* 1931, p. 553.

[28] Voir S. Sen : *History of Bengali Literature*, p. 176-7.

[29] L. Renou : «Kāvya», note 5, p. 64. Cf. L. Renou : *Histoire de la langue sanskrite*, p. 161.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

goût. Ce mot apparaît trois fois dans le texte dans des *bhaṇita*[30]. Le vers le plus révélateur est peut-être le suivant :

śrījayadeva-bhaṇitam idam anupada-nigadita-madhuripu-modam |
janayatu rasika-janeṣu manorama-rati-rasa-bhāva-vinodam || (23.8)

«Que cette composition de Jayadeva qui raconte maintes fois les plaisirs de Madhuripu, fasse naître parmi les *rasika-jana* un divertissement pourvu du *rasa* et du *bhāva* de la séduisante volupté».
Il est vrai qu'on peut interpréter le mot *rasika-jana* de deux manières différentes : comme connaisseurs ou comme dévots. Dans le dernier cas, le mot a un sens religieux. Mais dans le vers que je viens de citer, il y a encore trois mots qui semblent indiquer que Jayadeva parle de connaisseurs, de *sahṛdaya*. Ce sont les mots *rasa*, *bhāva* et *vinoda*. Qui se divertit d'une composition littéraire (*bhaṇita*) sinon les connaisseurs? Que s'attendent-ils à trouver dans une œuvre littéraire sinon *rasa* et *bhāva*? Ces derniers mots sont des termes techniques appartenant à la théorie poétique et esthétique. Leur implication est vaste et complexe, et on ne se lancera pas ici dans de longues explications[31]. Il suffit de constater leur présence dans le texte. Mais les termes *rasa* et *bhāva* ont aussi un sens religieux qu'il ne faut pas cacher; cependant, il me semble que cette implication est secondaire, bien que Jayadeva s'adresse aussi aux *Kṛṣṇa-bhakta*. Car, au début du poème, Jayadeva lance un défi poétique : il fait l'éloge des poètes concurrents, mais vante aussi sa propre *ars poetica* :

vācaḥ pallavayaty umāpatidharaḥ sandarbha-śuddhiṃ girāṃ
jānīte jayadeva eva śaranaḥ ślāghyo durūha-druteḥ |
śṛṅgārottara-satprameya-racanair ācārya-govardhana-
spardhī ko 'pi viśrutaḥ śrutidharo dhoyī kavi-kṣmāpatiḥ || (I.4)

«Umāpatidhara fait s'épanouir les paroles comme des bourgeons[32]; mais Jayadeva seul connaît la pureté de la composition littéraire; Śarana est admirable à cause de la rapidité avec laquelle il compose des *durūha*[33]; le vénérable Govardhana est incomparable pour les

---

[30] 12.8, 18.8 et 23.8.

[31] S.K. De : *History of Sanskrit Poetics*, II, est en grande partie consacré à la théorie de *rasa*. Pour la relation *rasa-bhāva* voir p. 20, 21, 278-9. Cf. S. Bhattacharyya : *Studies in Indian Poetics*, p. 42-43, L. Renou-J. Filliozat : *L'Inde classique*, II, §1575.

[32] *vācaḥ pallavayati* peut avoir un sens péjoratif : Umāpatidhara s'exprime d'une manière diffuse et obscure.

[33] *durūha* est une espèce de poème court sous forme d'énigme. Le nom du poète est souvent exprimé en *śleṣa*.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

compositions traitant de l'amour, qui est le *rasa* suprême; et Dhoyin, qui est très savant[34], est le roi des poètes».

Tous ces poètes étaient des auteurs de kāvya[35]. En se comparant à eux, Jayadeva dit clairement que le Gīt. est un kāvya, et, de plus, un bien meilleur kāvya (*sandarbha-śuddhiṃ girāṃ jānīte Jayadeva eva*) que ceux des autres. Même si la conception du kāvya de Jayadeva n'était pas parfaitement orthodoxe, c'est bien un kāvya qu'il était dans son intention de créer. Il se place dans la grande tradition de la littérature sanskrite, tout en écrivant une œuvre qui innove et change celle-ci à tout jamais.

LES JEUX DE L'AMOUR

Le Gīt. est, par excellence, un poème d'amour. Mais comment interpréter l'amour sensuel de Rādhā et de Kṛṣṇa? Est-ce seulement des jeux galants entre homme et femme, ou bien l'érotisme doit-il se comprendre symboliquement, comme l'expression de l'union entre l'âme et Dieu?

En réalité, dans le Gīt. comme dans beaucoup d'œuvres mystiques, il n'y a pas de contradiction, ni d'incompatibilité entre ces deux interprétations. A l'époque où Jayadeva écrivit le Gīt., le tantrisme était très répandu au Bengale. Même si le Gīt. n'est pas un poème tantrique, il paraît toutefois vraisemblable que Jayadeva connaissait ce mouvement de pensée; que sa connaissance ait été théorique ou pratique importe peu. Selon les doctrines tantriques, l'union entre l'âme et Dieu se manifeste dans l'union sexuelle de l'homme et de la femme. L'érotisme permet à l'homme de se dépasser, d'aller vers une conscience plus profonde de la réalité. Le corps se dépasse par le corps. L'extase sexuelle est alors l'expression sublime de l'extase religieuse.

Si on lit le Gīt. dans cette optique, on ne s'étonne pas qu'il n'y ait, dans le poème, ni action, ni intrigue. Les trois personnages, l'héroïne Rādhā, sa confidente et le héros Kṛṣṇa se trouvent dans les bois de Vṛndāvana, situés au bord de la Yamunā, la Rivière noire. Les allées et venues de la confidente dans la forêt pour transmettre les messages

[34] *śrutidhara* a plusieurs sens: ici «être très savant» ou «maintenir la tradition».

[35] Voir Monmohan Chakravarti: «Sanskrit Literature in Bengal during the Sena rule», *JASB*, New Series, 1906; S.K. De: «Sanskrit Literature under the Sena Kings of Bengal», *New Indian Antiquary*, Extra Series I, 1939; R. Pischel: *Hofdichter des Lakṣmaṇasena*, 1893.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

des deux amoureux, et les quelques déplacements dans les mêmes lieux des deux personnages principaux ne suffisent pas pour qu'on puisse parler d'action. De même, une dispute et une réconciliation entre deux amants ne font pas une intrigue. Extérieurement, rien ne se passe dans le Gīt.. Pourtant, si l'on admet qu'un drame peut se jouer entièrement sur le plan intérieur, psychologique, le Gīt. est un drame universel, qui décrit une expérience fondamentale de l'existence : la rencontre et l'union entre l'âme et Dieu.

Ce poème sans action, sans intrigue, de quoi parle-t-il? Après un début magnifique à la gloire du dieu Viṣṇu-Kṛṣṇa, voici Rādhā, dans la forêt, au printemps, elle-même évoquant le printemps par ses «membres délicats comme de fleurs du jasmin»[36]. Elle cherche — et trouve — son amant, «beau comme un nuage de pluie couvert d'arcs-en-ciel lumineux»[37]. Mais il n'est pas seul, il a «des milliers de bergères (autour de lui), comme des bracelets autour de ses bras»[38]. Elle est venue pour chercher son amant, mais elle comprend qu'il est l'amant de toutes les bergères. Elle ne le possède pas. «Sous l'empire de la jalousie»[39], elle s'en va. Seule, elle chante sa première chanson, qui n'est pas — chose surprenante — celle de la colère et de la jalousie, mais celle de l'amour et du désir :

> «Mon cœur se souvient de Hari, badinant galammant dans la danse»[40].

C'est le refrain de la chanson 5, l'une des plus belles du Gīt.. Cet homme merveilleux, elle ne peut s'empêcher de l'aimer, malgré elle. Elle trouve même son amour pervers :

> «Elle compte ses qualités, elle n'est pas en colère (contre lui) malgré son égarement. Elle est contente et elle ne tient pas compte de ses fautes. Quand Kṛṣṇa, son désir éveillé, se divertit avec les jeunes bergères sans moi, mon cœur pervers l'aime. Que dois-je faire?»[41]

Elle se rappelle les plaisirs qu'elle a partagés avec lui auparavant. Et elle s'adresse à son amie :

---

[36] *vāsanti-kusuma-sukumārair avayavair* (I.7)
[37] *pracura-purandara-dhanur anurañjita-medura-mudira-suveśam* (5.2).
[38] °*bhuja-pallava-valayita-ballava-yuvati-sahasram* (5.4).
[39] *īrṣya-vaśena gatānyatah* (II.1)
[40] *rāse harim iha vihita-vilāsaṃ smarati mano mama kṛta-parihāsam* (5.1[8]).
[41] *gaṇayati guṇa-grāmaṃ bhrāmaṃ bhramād api nehate*
vahati ca paritoṣaṃ doṣaṃ vimuñcati dūratah |
yuvatiṣu valat-tṛṣṇe kṛṣṇe vihāriṇi māṃ vinā
punar api mano vāmaṃ kāmaṃ karoti karomi kim || (II.2)

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

«O amie, fais que le noble Keśimathana soit mon amant, de moi, qui suis pleine de désir des jeux amoureux!»[42]

Elle raconte à la confidente tous les détails de cette première rencontre, comme elle fut timide, tandis qu'

«avec des centaines de flatteries habiles il défit les vêtement (de la hanche)»;[43]

comment cet amant obligeant et habile «surpassa tous les manuels d'amour»[44]. Pourtant elle est l'*utkaṇṭhitā*, sans espoir, selon un des termes qui peut désigner la nāyikā, ici habilement inséré dans le *bhanita*[45].

Dans ce passage, Rādhā incarne tout ce qu'on entend par le mot *mugdha*[46]. Elle est éprise, égarée, innocente, peut-être même un peu sotte, mais belle et charmante dans sa sincérité, dans son amour naïf, émouvant. Mais cet amour n'échappe pas à la souffrance et à la haine. Toute la nature à l'entour lui rappelle qu'elle est privée de son amant :

«O amie, l'épanouissement des jeunes lianes *aśoka* avec leurs petits bouquets est difficile à voir. Même le vent des étangs forestiers me fait souffrir; la floraison des manguiers avec leurs bourgeons pointus blancs, ravissants d'abeilles bourdonnantes qui errent alentour, même cela ne me rend pas heureuse».[47]

Car tout le printemps évoque l'amour. Les jeunes lianes *aśoka*, au nom significatif, qui embrassent les arbres, sont le symbole des jeunes femmes embrassant leurs amants; le vent doux rappelle le souffle du bien-aimé, dont la peau est sombre, comme les étangs; les bourgeons blancs pointus[48] des manguiers entourés d'abeilles noires sont des

---

[42] *sakhi! he keśimathanam udāram | ramaya mayā saha madana-manoratha-bhāvitayā savikāram ||* (6.1[8])

[43] *paṭu-cāṭu-śatair anukūlam | ... śithili-kṛta jaghana-dukūlam* (6.2)

[44] *jita-manasija-tantra-vicāram* (6.5)

[45] Gīt. 6.8; Cf. S. Sen : *History of Brajabuli Literature*, p. 21. Sen donne ici la liste des *nāyikā* dans la lyrique vaiṣṇava. Cf S. Lienhard : «Typen der nāyikā im indischen kāvya», *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes*, 52 Band, 1955, p. 395.

[46] D.H.H. Ingalls : «Words for Beauty in Classical Sanskrit Poetry», *Indological Studies in the Honor of Norman Brown*, New Haven, 1962, p. 96.

[47] *durāloka-stoka-stabaka-navakāśoka-latikā- | vikāsaḥ kāsāropavana-pavano 'pi vyathayati | api bhrāmyad-bhṛṅgi-ramaṇīyā na mukula- | prasūtiś cūtānāṃ sakhi! śikhariṇīyaṃ sukhayati ||* (II.4)

[48] Le mot *śikhariṇī*, pointu, signifie aussi jasmin blanc, d'où «blanc(he)». La pousse de manguier, qui est blanc-rose, est une des flèches de Kāma. L'image est entièrement érotique. Cf. *rasāla-śakhām ... puṣpitāgrām* (IV.6) qui exprime la même chose.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

symboles érotiques. Rādhā est exclue de tout cela. En voyant le printemps, elle ne peut que se sentir abandonnée.

La confidente se rend auprès de Kṛṣṇa pour lui faire part de la souffrance de Rādhā. Elle décrit tous les signes extérieurs de la douleur : amaigrie, Rādhā s'adonne à la magie pour faire venir son amant, qu'elle confond avec Kāma lui-même[49] ; comme Pārvatī dans le V^e chant du *Kumārasaṃbhava*, elle pratique l'ascèse et médite sur Kṛṣṇa ; elle

> «gémit, rit, est désolée, pleure, frétille, laisse aller sa douleur»[50].

Rādhā est prisonnière de sa passion dévorante, victime de son amour, elle

> «est gazelle, et Kāma, transformé en Yama, fait son jeu de tigre»[51].

Autrement dit, elle est la proie de l'amour, comme une gazelle de la forêt est la proie du tigre. Mais «le jeu du tigre» a aussi un autre sens, c'est le combat amoureux entre deux amants[52].

Séparée de son amant, Rādhā est mourante ; le seul médecin qui puisse la guérir est Kṛṣṇa, «pareil aux Aśvin»[53], les médecins divins. A quoi Kṛṣṇa répond brutalement que la patiente doit lui être amenée[54], Rādhā est prête à mourir, non à s'humilier : qu'il vienne, lui ! Malgré les efforts de la confidente, qui l'assure que Kṛṣṇa souffre autant qu'elle de cette séparation[55], qu'il a tout préparé pour leur rendez-vous, Rādhā demeure fière. Alors l'amie lui fait des reproches :

> «ô folle, ton hésitation est vaine, ce moment est agréable pour un rendez-vous»[56].

Et par des allusions l'amie fait savoir à Rādhā qu'elle peut être remplacée par une autre. Car qui sait ce qui peut se produire dans

---

[49] *vilikhati ... kuraṅga-madena bhavantam asama-śara-bhūtam* (8.5).

[50] *vilapati hasati viṣīdati roditi cañcati muñcati tāpam* (8.6). Plusieurs interprétations sont possibles pour *muñcati tāpam*. Cela peut vouloir dire qu'elle quitte sa douleur, qu'elle est en quelque sorte libérée par sa méditation ; mais si l'on regarde la suite, il semble plutôt qu'elle s'abandonne à sa douleur.

[51] *kandarpo 'pi yamāyate viracayañ śārdūlavikrīḍitam* (IV.2)

[52] *vyāghrāvaskandana*, «le bond (l'assaut) de tigre» est mentionné dans le *Kāmasūtra* II.6.39 comme une des positions. Ce sens est attesté dans un vers de Mayūra : *kenaiṣā rati-rakṣasena ramitā śārdūlavikrīḍitā*, cité par S.K. De. *Aspects of Sanskrit Literature*, p. 105. En outre, Jayadeva et Mayūra font l'un et l'autre un *śleṣa* avec le nom du mètre employé.

[53] *svarvaidya-pratima* (IV.3)

[54] *aham iha nivasāmi yāhi rādhām | anunaya mad-vacanena cānayethāḥ* (V.1)

[55] Chansons 10 et 11.

[56] *tan mugdhe ! viphalaṃ vilambanam asau ramyo 'bhisāra-kṣaṇaḥ* (V.4)

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

l'obscurité de la nuit? L'amie donne l'exemple de deux époux qui se rencontrent dans les ténèbres, qui s'unissent puis s'aperçoivent qu'ils se sont trompés de personne.

«(leurs) plaisirs, ne sont-ils pas mêlés de honte?»[57] dit l'amie. Ce vers est un avertissement.

Tandis qu'elle a reproché à Rādhā de se refuser à aller auprès de Kṛṣṇa, l'amie donne à Kṛṣṇa une autre version, disant que Rādhā est incapable de venir à lui: elle ne peut plus marcher, pourtant, elle a atteint l'endroit convenu pour le rendez-vous. La description de Rādhā, dépeinte par son amie, dans la 12e chanson, est émouvante: Rādhā s'imagine l'arrivée de Kṛṣṇa, elle s'inquiète, elle joue avec ses bijoux et, finalement, elle embrasse

> «les grandes ténèbres, qui ont l'allure d'un nuage, tout en disant «Hari est venu!»»[58]

La simplicité presque exagérée de ce récit souligne le caractère innocent et naïf de Rādhā.

Cependant, Rādhā est assez raffinée pour envoyer un message à double sens à Kṛṣṇa — ou serait-ce sa compagne qui l'invente? L'amie dit à Kṛṣṇa:

> «O frère, pourquoi te reposes-tu sous le figuier où habite le serpent noir? Pourquoi ne vas-tu pas à la maison du joyeux Nanda qui se trouve à portée de vue?»[59]

A en croire l'amie, voilà ce que Rādhā aurait dit à un voyageur. En fait, elle a dit tout autre chose:

> «O ami, feras-tu halte sous le figuier, qui est la demeure du plaisir noir (= l'amour)? Ne vas-tu pas d'ici à l'endroit plein de joie et de plaisir?»[59].

Le figuier était l'endroit convenu pour leur rencontre. Mais Kṛṣṇa ne vient pas malgré cette trêve de réconciliation, et Rādhā s'abandonne à sa jalousie. Les trois chansons[60] qui expriment cette jalousie furieuse forment une belle étude de psychologie féminine. Rādhā se met à la place de l'«autre», elle imagine tous les moments de la rencontre entre Kṛṣṇa et l'autre. Dans le moindre détail, elle voit leur plaisir, l'excitation de l'autre femme, ses vêtements défaits, ses cheveux en

---

[57] *ko na ka na tamasi vrīḍā-vimiśro rasaḥ* (V.5)

[58] *śliṣyati cumbati jaladhara-kalpam | harir upagata iti timiram analpam* (12.6)

[59] *kiṃ viśrāmyasi kṛṣṇa-bhogi-bhavane bhāṇḍira-bhūmiruhi | bhrāntar yāsi na dṛṣi-gocaram itaḥ sānanda-nandāspadam ||* (VI.4)

[60] Chansons 14, 15, et 16.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

désordre, ses tremblements de désir, ses soupirs et ses cris de plaisir, ses yeux fermés d'extase, sa respiration haletante, sa sueur et son épuisement.

Cette chanson (14) est la contrepartie exacte de la chanson 6, où Rādhā décrit sa propre union avec Kṛṣṇa. Le vocabulaire est le même, les images sont les mêmes; seuls ont changé les sentiments de Rādhā. Après avoir été l'amante, elle est devenue la délaissée, l'humiliée. Il s'exhale de cette chanson un raffinement cruel, dès lors qu'on la compare à la chanson 6.

Rādhā continue à imaginer. Kṛṣṇa et l'«autre» après l'amour (chanson 15): Hari, vainqueur dans le combat amoureux, pare sa maîtresse. Il est plein d'égards pour elle; il dessine une marque de musc sur son front, il met des fleurs dans ses cheveux, un collier de perles sur ses seins gonflés, des bracelets autour de ses bras, qui sont délicats comme des tiges de lotus[61].

Si la chanson 14 reprend le thème de la chanson 6, la chanson 15, à son tour, est reprise dans la chanson 24, où c'est Rādhā qui de nouveau est parée par son amant après leur réconciliation. La composition est très stricte: les trois épisodes amoureux forment un axe dans le poème, qui, d'ailleurs, peut être considéré comme une belle illustration du *Kāmasūtra*.

Mais revenons à Rādhā, trompée par son amant. Elle décrit ses souffrances par comparaison avec l'autre, la femme comblée, triomphante. Elle constate que l'autre, satisfaite par «celui qui porte une guirlande de fleurs sauvages»[62], ne souffre pas, n'est pas déchirée par les flèches de Kāma, n'est pas brûlée par le vent du santal. L'autre, elle, ne tremble pas, son cœur n'est pas brisé, elle n'est pas l'objet des railleries de ses amies ni de leur compassion humiliante[63]. Rādhā, désespérée, adresse les paroles suivantes à la rivière Yamunā, symbole de la Mort:

> «O sœur de la Mort, baigne mes membres de tes ondes, calme la fièvre (qui brûle) mon corps!»[64]

Son amour brûlant l'a entièrement consumée. Réduite en cendres.

---

[61] L'habitude d'orner sa maîtresse après l'acte sexuel est mentionnée dans le *Kāmasūtra*: *candanam anyad vānulepanaṃ tasyā gatre svayam eva niveśayet*, II.10.2.

[62] *sā ... yā ramitā vanamālinā* (16.1[a]).

[63] Voir la chanson 16.

[64] *kṛtānta-bhagini! ... taraṅgair | aṅgāni siñca mama śamyatu deha-dāhaḥ* (VII.9). *kṛtānta-bhagini*, sœur de la Mort, est une épithète de la Yamunā, qui est aussi la déesse destructrice Kālī.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Rādhā doit être jetée dans la rivière. Ce vers fait allusion aux rites funéraires.

Le comportement de Rādhā illustre bien la célèbre liste des états psychologiques de qui est séparé ou privé de son amant(e). Cette liste se trouve, comme on sait, dans les traités sur la théorie du *rasa*, dans la théologie et dans la poétique, et naturellement, dans le *Kāmasūtra* :

> *cakṣuḥpritir manaḥsaṅgaḥ saṃkalpotpattir*
> *nidrācchedas tanutā viṣayebhyo vyāvṛttir*
> *lajjāpraṇāśa unmado mūrchā maraṇaṃ iti*
> *teṣāṃ liṅgāni*[65]
> «Amour de l'œil, attachement de l'esprit, réflexion constante, absence de sommeil, émaciation du corps, dégoût des plaisirs et divertissements, mise à l'écart de la pudeur, folie, défaillance et mort : tels sont les signes de ceux (qui sont séparé(e)s de leurs amant(e)s)».

Bien qu'elle ait passé par tous ces stades et qu'elle ait failli mourir, Rādhā n'est pas prête à pardonner. Elle repousse fièrement Kṛṣṇa, qui vient le matin avec toutes les traces des événements de la nuit :

> «Va, Hari, va-t-en! Ne mens pas! O toi aux yeux de lotus, cours après celle qui guérit ta langueur!:[66]

La chanson de reproches (17) finit par une allusion au meurtre de Pūtanikā[67], un des épisodes de l'enfant Kṛṣṇa :

> «Vous errez dans les bois afin de dévorer les femmes. Comment s'étonner? Pūtanikā elle-même a rendu célèbres les exploits de l'enfant cruel, assassin des femmes.»[68]

La conduite de Rādhā correspond au type de *nāyikā* qu'elle représente ici, la *khaṇḍitā*, la femme abandonnée, trahie[69].

Mais la confidente est toujours là, prête à la réconcilier avec Kṛṣṇa. A Rādhā elle explique qu'elle ne fait souffrir qu'elle-même en se montrant fière et arrogante :

---

[65] *Kāmasūtra*, V.1.5. Cf. S.K. De : *History of Sanskrit Poetics*, II, p. 269, note 22.

[66] *hari hari yāhi mādhava, yāhi keśava! mā vada kaitava-vādam | tām anusara sarasīruha-locana! yā tava harati viṣādam* (17.1[8])

[67] Pūtanikā était une démone : le lait de ses seins fut empoissonné. Elle fut envoyée par Kaṃsa pour tuer l'enfant Kṛṣṇa, qui la tua.

[68] *bhramati bhavān abalā-kavalāya vaneṣu kim atra vicitram | prathayati pūtanikaiva vadhū-vadha-nirdaya-bāla-caritram ||* (17.7)

[69] S. Lienhard : «Typen der nāylkā im indischen kāvya», *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes*, Vol. 52, p. 394. Cf. S. Sen : *History of Brajabuli Literature*, p. 22.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

«Quand le vent de miel souffle, Hari vient. Peut-il y avoir bonheur plus grand dans le monde? O femme orgueilleuse, ne te montre pas hautaine avec Mādhava!»[70]

Rādhā se laisse convaincre et, vers le soir, elle se prépare pour la nuit avec Kṛṣṇa. De cette rencontre, Rādhā sort victorieuse. Sûre d'elle-même, elle demande à son amant de la parer et de la vêtir au lendemain de leur nuit d'amour (chanson 24). Le poème s'arrête sur l'image de Rādhā triomphante.

Mais quel est le sens profond de ce triomphe? Kṛṣṇa, en apparence vaincu, est qualifié par l'épithète *krīḍat*, «jouant». Cela semble indiquer, et la mythologie vaiṣṇava le confirme, que l'amour de Kṛṣṇa avec Rādhā n'est qu'un jeu, une *līlā*. Rādhā, en est-elle consciente? Du début jusqu'à la fin, Rādhā s'est comportée en femme amoureuse d'un homme, d'un être humain. Jalousie, refus, réconciliation, tout cela fait partie de la galanterie, même si à aucun moment la sincérité des sentiments de Rādhā n'est en doute. Mais elle ne semble pas avoir deviné que l'amant n'est pas un homme; il est Dieu sous des traits humains. Et Kṛṣṇa peut jouer le jeu, car, pour lui, tout est jeu, *līlā*. L'inconscience de Rādhā rend le jeu cruel et le condamne à se répéter à perpétuité, car jamais on ne possède Dieu.

Aux côtés de Rādhā se trouve toujours la confidente, aussi figée dans son rôle que Rādhā l'est dans le sien; et la plupart des chansons du Gīt. sont mises dans la bouche de la *sakhī*. Du début jusqu'à la fin, c'est elle qui encourage Rādhā à se rendre sans hésitation auprès de son amant. C'est l'amie qui commence le poème par la description du printemps (chanson 3), dont le but est de montrer à Rādhā que c'est le temps de l'amour. C'est elle encore qui montre Kṛṣṇa à Rādhā: qu'il est beau et désirable, quand il danse avec les bergères[71]. Quand Rādhā refuse d'aller auprès de Kṛṣṇa, c'est l'amie qui essaie de le faire venir en décrivant la souffrance de Rādhā[72]. De même, c'est elle qui décrit la détresse de Kṛṣṇa pour persuader Rādhā de renoncer à sa jalousie[73]. Les propos de la confidente anticipent toujours les réactions de Rādhā; c'est la *sakhī* qui provoque toute action dans le poème.

Le rôle de la *sakhī* est d'encourager Rādhā à céder à sa passion.

---

[70] *harir abhisarati vahati madhu-pavane | kim aparam adhika-sukham sakhi! bhavane || mādhave mā kuru mānini! mānam aye ||* (18.1)

[71] I.10, la chanson 4, I.11, I.12.

[72] chanson 8, IV.2, chanson 9, IV.3-6.

[73] chanson 10.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Selon l'amie, la vie est inutile si l'on ne suit pas ses élans, le cœur doit l'emporter sur la raison :

> «A quoi bon tes seins lourds et plus savoureux que les fruits de palmier?»[74]

Et l'amie continue à souligner que c'est le corps qui doit décider de tout :

> «Suis-le, Rādhā! Demande l'avis de tes seins, qui tremblent comme s'ils étaient déjà soumis aux vagues de la passion».
>
> «Ton corps est prêt pour le combat amoureux, toutes les amies le savent. Ta ceinture tinte et résonne sans la moindre honte, rends-toi auprès de lui![75]»

Elle assure Rādhā que Kṛṣṇa l'attend avec impatience[76] : pourquoi donc hésiter?

Mais qui est elle, cette amie? Le poète ne donne pas de moindre éclaircissement. La *sakhī* vit seulement en relation avec les deux amants, elle est leur porte-parole et le témoin de leur souffrance et de leur amour. Jamais elle ne parle d'elle-même, elle n'existe pas en tant qu'individu. Sa seule tâche est de contribuer à la réconciliation et à la réunion des deux amants. Quand ce but est atteint, elle se retire, dépersonnalisée au point de ne plus être l'amie, mais une amie parmi les autres[77].

Mais, si l'amie est partie avec les autres, qui décrit la rencontre entre Rādhā et Kṛṣṇa dans la chanson 22? Car, dans tout le poème, cette chanson est la seule que personne ne chante. Le rôle de la *sakhī* est-il maintenant repris par le poète lui-même? Ou a-t-il été la *sakhī* tout le temps? De fait, l'attitude de la *sakhī* devant le dieu-amant semble aussi être celle de Jayadeva.

Contrairement à Rādhā, la *sakhī*, ou le poète, a compris le sens véritable de l'amour de Kṛṣṇa. Elle sait que cet amour est un signe de la grâce divine devant laquelle toutes les coquetteries sont inutiles. La rencontre avec Dieu exige que l'on s'abandonne, que l'on s'incline et le reçoive simplement sans conditions, sans questions. L'ironie de la *Kṛṣṇa-līlā* veut que celle qui a compris le mystère de la grâce divine en soit exclue. Son rôle est implacablement déterminé : elle restera toujours, dans les éternels jeux divins, l'humble servante de l'amour des autres.

---

[74] *tāla-phalād api gurum atisarasam | kiṃ viphalikuruṣe kuca-kalaśam* (18.2)

[75] *sphuritam anaṅga-taraṅga-vaśād iva ... pṛccha ... amuṇ kuca-kumbham || ... madhu-mathanam anusara rādhike* (20.5); *adhigatam akhila-sakhibhir idaṃ tava vapur api rati-raṇa-sajjam | ... rasita-raśanā-rava-diṇḍimam abhisara sarasam alajjam ||* (20.6)

[76] XI.2, XI.6.

[77] XI.9, XII.1 «quand *la foule d'amies* fut partie ...

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

C'est Kṛṣṇa le pivot autour duquel tous les événements se déroulent. Il est l'objet de la passion de Rādhā, des flatteries des bergères et de la *bhakti* des fidèles. C'est lui la cause ultime du poème. Pourtant il est, en quelque sorte, un personnage statique. Son rôle est d'être beau et séduisant aux yeux des femmes, d'avoir «un amour égal pour toutes»[78]. On ne saurait parler d'une évolution psychologique dans le cas de Kṛṣṇa. Ce serait même un contre-sens, car il est le dieu éternel, inchangeable, immuable. Dès l'instant où il fait son entrée dans le poème, il incarne la joie de vivre, le charme irrésistible et irresponsable. Et il faut qu'il soit ainsi. Un Kṛṣṇa sérieux et responsable ne serait pas le dieu qu'on aime. Il est l'amant éternel, avec une puissance sexuelle inépuisable. Il n'appartient pas à une unique femme. Dès lors, il peut continuer à être le rêve de toutes les femmes.

Si l'on compare Kṛṣṇa avec Rāma, l'autre incarnation du même dieu Viṣṇu, on voit deux idéaux entièrement différents, voire contradictoires. Le héros Rāma forme avec Sītā le couple éternel et idéal. Rāma est le mari vertueux, le roi modèle, celui qui incarne le *dharma*, le devoir moral. Kṛṣṇa, lui, n'est pas un idéal moral, il est hors du concept habituel du *dharma*. Il n'exige ni mérites moraux, ni conduite vertueuse, ni efforts pieux. Son amour peut se porter sur n'importe qui. Cet amour doit être reçu comme une grâce et accepté comme tel. Mais il n'inspire guère la confiance : il vient ou il ne vient pas. Un rendez-vous avec Kṛṣṇa est aussi incertain qu'un rendez-vous avec un papillon.

Ce charmeur ne peut pas supporter qu'une femme se refuse à lui :

> «Il embrasse l'une, donne des baisers à une autre, il réjouit une troisième, regarde le sourire d'une quatrième, et il suit celle qui se montre peu disponible[79]».

Quand Rādhā s'éloigne, jalouse de le voir entouré des belles bergères, il est blessé, ne comprend pas, car il est innocent. Sa première chanson est une lamentation sur la conduite de Rādhā :

> «Malheur, malheur, à cause de (mon) manque d'égards, elle s'en est allée, comme si elle était fâchée».
>
> «A quoi bon ma richesse, à quoi bon le monde, à quoi bon ma vie et ma maison?[80]»

---

[78] *sādhāraṇa-praṇaye* (II.1)

[79] *śliṣyati kāmapi cumbati kāmapi kāmapi ramayati rāmām | paśyati sa smita-cārutarām aparām anugacchati vāmām* (4.7) Le mot *vāmā* a toujours un double sens. Lassen traduit par *renuentem*, mais on peut aussi comprendre *belle*.

[80] *hari hari hatādaratayā gatā sā kupiteva* (7.1[8]); *kiṃ dhanena janena kiṃ mama jivitena grhena* (7.2)

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Et il dit avec étonnement :

> «Auparavant, tu me laissais aller et venir. Pourquoi ne m'embrasses-tu pas passionnément comme avant?[81]»

Quand il comprend qu'elle est véritablement partie, il se sent maltraité et accuse Kāma de l'accabler de douleurs. Cette accusation contre le dieu de l'amour donne une touche d'humour aux propos de Kṛṣṇa; car le dieu de l'amour, c'est lui : Kṛṣṇa est sans cesse identifié avec Kāma[82]. Quand Kṛṣṇa accuse Kāma de le confondre avec Śiva, il exprime un raffinement poétique plutôt qu'une souffrance réelle :

> «O dieu sans corps! Sur ma poitrine, il y a un collier de tiges de lotus, non un collier de serpents. Autour de mon cou, il y a de jeunes pousses de lotus bleus qui brillent, non du poison. Je suis couvert de pollen de santal, non de cendres. Pourquoi me poursuis-tu avec (une telle) colère? Tu confonds Hara et Hari![83]»

Dans les vers suivants, où Kṛṣṇa se déclare vaincu par la beauté de sa bien-aimée, il semble qu'il s'agisse plutôt d'une galanterie que d'une souffrance véritable, bien que Kṛṣṇa s'exclame :

> «comment tes seins ronds peuvent-ils jouer avec ma vie?[84]»

Le seul portrait de Kṛṣṇa où il paraît être désespéré se trouve dans la chanson 10. C'est l'amie qui parle, et non pas Kṛṣṇa lui-même. La chanson a pour but, semble-t-il, de persuader Rādhā de se rendre auprès de Kṛṣṇa, en montrant combien il souffre, combien il est désolé. Or cette chanson est suivie par une autre, qui montre comment Kṛṣṇa est irrésistible. Dès lors, le désespoir de Kṛṣṇa n'est-il pas un jeu, une coquetterie? Cette impression se confirme si l'on prend garde aux mots suivants de l'amie :

> «Hari est fier, et cette nuit va vers sa fin. Écoute-moi, comble vite le désir de Madhuripu![85]»

---

[81] *... purato gatāgatam eva me vidadhāsi | kiṃ pureva sasaṃbhramaṃ pariraṃbhaṇaṃ na dadāsi* (7.6)

[82] Voir 5.6, où Kṛṣṇa porte des boucles d'oreilles en forme de *makara*, ou 8.5, où Rādhā le dessine sous forme du dieu aux flèches à nombre impair.

[83] *hṛdi bisa-latā-hāro nāyaṃ bhujaṅgama-nāyakaḥ*
kuvalaya-dala-śreṇī kaṇṭhe na sā garala-dyutiḥ |
malayaja-rajo nedaṃ bhasma priyā-rahite mayi
prahara na hara-bhrāntyā 'naṅga! krudhā kimu dhāvasi (III.3)

[84] *stana-maṇḍalas tava kathaṃ prāṇair mama krīḍati* (III.6)

[85] *harir abhimānī rajanir idānīm iyam api yāti virāmam |*
kuru mama vacanaṃ satvara-racanaṃ pūraya madhuripu-kāmam || (11.7)

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Si Kṛṣṇa aime la seule Rādhā, pourquoi faut-il qu'elle se hâte de satisfaire son amour? De crainte que ne paraisse une rivale qui n'hésite pas?

En effet, Kṛṣṇa a tôt fait de se consoler : il viendra seulement le matin, pour se faire pardonner. Repoussé par Rādhā, il attend jusqu'au soir, où il revient, disant :

> «Cesse ta fierté inutile envers moi, car je brûle d'amour. Donne-moi la boisson, qui est le miel de ton visage de lotus![86]»

Il souhaite qu'elle le punisse pour son infidélité; mais ces châtiments sont en fait des actes amoureux comme en décrit le *Kāmasūtra* : griffures, morsures, écrasement par le poid des seins, etc. Quand Rādhā demeure silencieuse, il déclare :

> «Ma belle, ton silence me tourmente en vain ... ne détourne pas ton visage, ne m'abandonne pas! O folle, ton bien-aimé est ici, débordant d'amour»[87].

Après avoir apaisé Rādhā avec des paroles conciliantes, Kṛṣṇa se retire et l'attend. Quand elle vient le soir, il la reçoit amoureusement, sans pour autant oublier de souligner le caractère instantané de leur amour :

> O petite Rādhā, suis un instant Nārāyaṇa qui est venu maintenant[88]».

Il ne promet pas son amour pour l'éternité, car l'expérience suprême de Dieu se passe nécessairement dans l'*instant*. Toute la vie d'un être humain, ici representée par Rādhā, doit se dérouler dans l'attente de cet instant sublime, qui, en quelque sorte, vaut l'éternité.

Finalement, qui est le véritable gagnant dans ce jeu d'amour? On est inévitablement conduit à une conclusion paradoxale, tout en accord avec la *Kṛṣṇa-līlā* : Rādhā jouit de l'amour divin sans comprendre qu'il s'agit d'une rencontre avec Dieu; la *sakhī* en est consciente, mais en est irrévocablement exclue. L'expérience humaine de Dieu, representée par Radha et par l'amie, restera dans les deux cas incomplète. Seul le dieu est à la fois conscient et comblé. Ainsi, l'ironie de la *Kṛṣṇa-līlā* est arrivée à son sommet : le dieu fait son jeu pour lui-même, par lui-même. L'expérience divine, la jouissance ultime est reservée au dieu.

---

[86] *... muñca mayi mānam anidānam | ... madanānalo dahati mama mānasaṃ dehi mukha-kamala-madhu-pānam* (19.1[8])

[87] *vyathayati vṛthā maunaṃ tanvi! ... vimukhī-bhāvaṃ tāvad vimuñca na muñca māṃ svayam atiśaya-snigdho mugdhe! priyo 'yam upasthitaḥ* (X.5)

[88] *kṣaṇam adhunā nārāyaṇam anugatam anusara rādhike* (23.1[8])

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

LES COULEURS DES SENTIMENTS

Dès qu'il est question de Jayadeva, les savants parlent le plus souvent du poète musicien, pour qui l'harmonie vocalique des mots compte plus que leur contenu. Mais il me semble que l'on a toujours négligé un côté fertile et ingénieux de Jayadeva, à savoir le talent qui lui a permis de peindre à l'aide des mots. Car, en lisant le Gīt., on est frappé par sa façon de combiner et d'assembler dans un même vers un grand nombre de mots évoquant une couleur. Il ne s'agit pas nécessairement de métaphores de couleurs, il s'agit plutôt de suggérer un sentiment. Autrement dit, les couleurs qu'utilise le peintre Jayadeva sont liées au concept de *rasa*, de sentiment[89]. Chaque *rasa* a sa couleur. Le *rasa* principal du Gīt. est naturellement le *śṛṅgāra-rasa*, le sentiment amoureux, dont la couleur est le noir, le sombre. Le *śṛṅgāra-rasa* est un *rasa* primaire, auquel correspond un *rasa* secondaire, qui est le *hāsya-rasa*, le rire. La couleur de ce dernier est le blanc, qui est aussi la couleur de la beauté et de la pureté. A cela s'ajoute un troisième *rasa*, plus inattendu dans le poème, à savoir le *raudra-rasa*, la violence, dont la couleur est rouge.

Les Indiens et les occidentaux ne classent pas les couleurs de la même manière. On ne suit pas le spectre que représente l'arc-en-ciel. En sanskrit, la première distinction se fait entre le sombre et le clair. Cette conception conduit à neutraliser les différences entre bleu, noir et vert foncé. L'adjectif *śyāma* désigne ces trois couleurs, il en va de même de nombreux autres adjectifs. Pour le clair, la même remarque est valable : on ne distingue pas entre le blanc, le jaune et ce qui est pâle en général (par exemple *pāṇḍu*). Toute une série de mots signifie le rouge. Mais parfois on hésite entre le rouge et le clair : est-ce que l'or est rouge ou clair? Chez Jayadeva, c'est le contexte qui détermine la couleur[90].

Du début à la fin, le Gīt. présente une série de tableaux en vers. Les couleurs jouent un rôle si important que le texte se transforme, pour ainsi dire, en miniatures illuminées sous les yeux du lecteur. Mais les couleurs ne sont pas une fin en soi; elle représentent autre

---

[89] Sur la difficulté de traduire le mot *rasa* voir L. Renou-J. Filliozat : *L'Inde classique* II, §1573, et S.K. De : *History of Sanskrit Poetics*, II, p. 135. Ce qui correspond le mieux au terme sanskrit, c'est l'anglais 'mood' ou l'allemand 'Stimmung'.

[90] Tout ce paragraphe est fondé sur un article de J. Filliozat : « Classement des couleurs et des lumières en sanskrit », *Bulletin de l'École Pratique des Hautes Etudes*, IV[e] section, Paris 1955.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

chose, elles sont des symboles qui mettent en relief les grands thèmes du poème, l'amour et la beauté, et qui évoquent des sentiments.

En choisissant comme héros de son poème le dieu Kṛṣṇa, Jayadeva met en vedette la couleur. Kṛṣṇa, comme son nom l'indique, est de couleur sombre, tantôt bleu, tantôt noir. Le Gīt. est un poème sur les amours de Kṛṣṇa, et la couleur de l'amour est le noir. Le sombre joue donc sur deux pôles dans le poème, représentant à la fois l'amour et l'amant.

Mais l'amour est aussi rouge. Quand le rouge évoque l'amour, il s'agit d'un amour sensuel et violent : c'est la passion plutôt que le sentiment.

Contrastant avec le sombre et le rouge, nous avons la couleur de la beauté, le blanc, qui symbolise surtout la beauté de la femme. L'union du dieu noir comme la nuit avec la bergère au visage clair comme la lune donne un caractère cosmique au poème qui chante la gloire de l'amour.

Ces trois couleurs sont omniprésentes dans le Gīt. Elles s'opposent, se juxtaposent, s'entremêlent pour former une unité de beauté transcendante.

Afin de se faire une idée de la façon dont Jayadeva utilise les couleurs, il faut regarder le texte de près. Déjà dans le premier vers, on ne rencontre pas moins de cinq mots qui signifient sombre :

meghair meduram ambaraṃ vana-bhuvaḥ śyāmās tamāla-drumair
naktaṃ bhīrur ayaṃ tvam eva tad imaṃ rādhe! gṛhaṃ prāpaya |
itthaṃ nanda-nideśataś calitayoḥ pratyadhva-kuñja-drumaṃ
rādhā-mādhavayor jayanti yamunā-kūle rahaḥ-kelayaḥ || (I.1)

Le premier mot du Gīt. est *megha*, qui veut dire nuage, nuage de pluie. Et le nuage de pluie est une métaphore constante à travers le poème pour désigner Kṛṣṇa. Quand Rādhā le voit, il est «joliment habillé comme un nuage couvert des couleurs splendides des arcs-en-ciel»[91]. Plus tard, il est «splendide comme une multitude de nuages pleins d'eau»[92]. Ou encore, «elle embrasse les immenses ténèbres qui ont l'allure d'un nuage, en disant 'Hari est venu!'»[93].

Ces exemples suffisent pour montrer que le nuage de pluie est un symbole de Kṛṣṇa, en même temps qu'il est un symbole de fertilité.

---

[91] *pracura-purandara-dhanur anurañjita-medura-mudira-suveśam* (5.2)
[92] *sajala-jalada-samudaya-rucireṇa* (16.5)
[93] *śliṣyati cumbati jaladhara-kalpam | harir upagāta iti timiram atalpam* (12.6)

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Car Kṛṣṇa, dans la mythologie tardive, a pris certaines des fonctions d'Indra, notamment celle de dieu de la fertilité. Indra était aussi symbolisé par le nuage de pluie.

Une deuxième allusion à Kṛṣṇa se trouve dans l'expression *vana-bhuvaḥ śyāmās tamāla-drumair* (I.1) «la forêt est obscurcie par les arbres *tamāla*». *śyāma* est un adjectif qui qualifie l'arbre *tamāla*, un arbre dont les feuilles sont particulièrement sombres, comme en témoignent des phrases comme *tamāla-dala-nīlatamaṃ tamisram* (XI.4) «les ténèbres plus noires que les feuilles du *tamāla*». En même temps, *śyāma* est un autre nom pour désigner Kṛṣṇa.

En conséquence, la première ligne du Gīt. introduit Kṛṣṇa sans le mentionner explicitement. Il est à la fois dans le ciel et sur terre par la couleur de sa peau. En même temps, par la même couleur, est évoqué le *śṛṅgāra-rasa*.

Le moment de l'amour est naturellement la nuit, mot que nous trouvons dans la deuxième ligne : *naktaṃ bhīrur ayam* (I.1) «il a peur dans la nuit», bien qu'il semble curieux que Kṛṣṇa, sombre comme la nuit et identique aux ténèbres, ait peur de la nuit[94].

Il y a bon nombre de mots pour désigner la nuit dans le Gīt. : *timira* (4 ex.), *tamas* (3) *tamisra* (2), *rajanī* (2), *yāminī* (2), *pradoṣa* (2) et *dhvānta* (1)[95]. Ces mots signifient trois choses : 1) ils indiquent simplement qu'il fait nuit, 2) ils font allusion à la couleur de Kṛṣṇa, et 3) ils soulignent le thème du poème, l'amour, le *śṛṅgāra-rasa*. Ces trois significations sont entremêlées et juxtaposées. Un exemple frappant est le suivant :

akṣnor nikṣipad añjanaṃ śravanayos tāpiccha-gucchāvalīṃ
mūrdhni śyāma-saroja-dāma kucayoḥ kastūrikā-patrakam |
dhūrtānām abhisāra-saṃbhrama-juṣāṃ viśvan-nikuñje sakhi !
dhvāntaṃ nīla-nicola-cāru-sudṛśāṃ pratyaṅgam āliṅgati || (XI.3)

«O amie, partout dans les bosquets les ténèbres embrassent chaque membre des belles charmantes, habillées de manteaux noirs[96], les yeux maquillés de fard, les oreilles ornées d'une guirlande de pousses *tāpiccha*

---

[94] Cf. 19.1 où Kṛṣṇa parle «des ténèbres effroyables» *timiram atighoram*.

[95] Notez l'idée de densité qui est liée à la nuit : *tamaḥ sāndratām* (V.4), *sthira-tamaḥ puñje* (XI.2). Cf. le mot *ghana* (8 ex.) qui veut dire à la fois nuage et dense.

[96] Mettre une cape noire pour faire des choses obscures dans la nuit est un motif fréquent dans la littérature sanskrite. Cf. 11.4 où l'amie dit à Rādhā : *śilaya nila-nicolam* «mets ton manteau noir» qui veut dire «va à ton rendez-vous». Cf. aussi l'utilisation comique de *nila-nicolam* dans VII.10, où Rādhā et Kṛṣṇa ont échangé par erreur leurs vêtements.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(=*tamāla*). Elles ont des lotus bleus sur la tête, et leurs seins sont striés de raies de musc. Impatiemment elles courent à la rencontre des galants».

Une *abhisārikā* qui va au rendez-vous avec son amant dans la nuit a toutes les raisons de souhaiter passer inaperçue. Il est donc important qu'elle essaie de se fondre dans l'obscurité. Mais il ne s'agit pas là d'une simple description. Ce vers est adressé à Rādhā pour l'inciter à aller auprès de son amant à la peau noire, auquel le poète a fait allusion par six mots exprimant le sombre. Le *rasa* de ce vers est évidemment le *śṛngārarasa*.

Le même type de métaphores continue dans le vers suivant :

kaśmīra-gaura-vapuṣām abhisārikāṇām
ābaddha-rekham abhito ruci-mañjarībhiḥ |
etat tamāla-dala-nīlatamaṃ tamisraṃ
tat prema-hema-nikaṣopalatāṃ tanoti || (XI.4)

«Les ténèbres plus sombres que les feuilles sombres du *tamāla* tendent leur pierre de touche (pour prouver) cet or qu'est l'amour de ces (amants). Les ténèbres sont rayées par les bouquets lumineux des *abhisārikā*, dont les corps sont jaune safran».

Un *hemanikaṣopala* est une pierre pour vérifier l'or. Elle est toujours noire, mais en général rayée par les restes de l'or déjà vérifié. Ainsi la pierre de touche ressemble aux ténèbres, qui sont rayées par les corps jaunes des *abhisārikā*, et par leurs «bouquets lumineux», c'est-à-dire leurs bijoux. L'or est une métaphore pour l'amour : si les *dhūrta* sont vraiment amoureux, ils attendent dans l'obscurité comme Kṛṣṇa attend Rādhā. Mais ce contraste entre le noir et le jaune fait aussi allusion au fait que Kṛṣṇa est habillé en jaune, il est le *pītāmbara*, celui qui porte un vêtement jaune, et porte des bijoux lumineux. L'*abhisārikā* est, bien entendu, Rādhā.

La description de la beauté de Kṛṣṇa se limite en général à une simple opposition de couleurs : *kanaka-nikaṣa-ruci-śuci-vasanena ... sā ramitā vanamālinā* (16.6) «elle est comblée par l'Enguirlandé, qui porte une tunique splendide comme une pierre de touche rayée d'or». Ici, c'est Kṛṣṇa qui est la pierre de touche, et son vêtement l'or. D'une multitude d'exemples se dégage la même idée principale, comme on le voit dans les vers suivants :

śyāmala-mṛdula-kalevara-maṇḍalam adhigata-gaura-dukūlam |
nīla-nalinam iva pīta-parāga-paṭala-bhara-valayita-mūlam ||
harim ... sā dadarśa ... (22.3)

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

«Elle vit Hari, son corps sombre et mince vêtu d'une tunique jaune, (il était) comme un lotus bleu dont la tige est cerclée de pollen jaune». Les bijoux de Kṛṣṇa aussi contrastent avec sa peau noire : *hāram amalatara-tāram urasi dadhataṃ... harim... sā dadarśa* (22.2) «Elle vit Hari, qui portait sur sa poitrine un collier de perles plus blanches que les étoiles»; *kara-caraṇorasi maṇi-gaṇa-bhūṣaṇa-kiraṇa-vibhinna-tamisram ... harim ... smarati mano mama* (5.4)
«Mon cœur se souvient de Hari, fendant les ténèbres par les rayons des bijoux (qui étaient) sur sa poitrine, sur ses mains et sur ses pieds». Ici le mot *tamisra* a un double sens : il renvoie, d'une part, à l'obscurité de la nuit, d'autre part au teint de Kṛṣṇa.

Parfois, Jayadeva s'éloigne des comparaisons simples du type «ceci est comme cela», et on trouve dans le vers des comparaisons implicites, qu'on ne saisit pas à première vue. Encore un exemple sur la beauté de Kṛṣṇa :

tarala-dṛg-añcala-calana-manohara-vadana-janita-rati-rāgam |
sphuṭa-kamalodara-khelita-khañjana-yugam iva śaradi taḍāgam || (22.4)

«(Elle vit Hari), la passion née dans son visage doux, où les œillades dansaient comme deux hoche-queues jouant dans un lotus ouvert dans un étang à l'automne».
La comparaison porte d'abord sur les mouvements des yeux, qui voltigent comme des oiseaux. Mais en regardant de plus près, on remarque que le visage de Kṛṣṇa a la même couleur qu'un étang à l'automne, que ses yeux sont comme des lotus bleus ouverts. Ainsi, il y a deux autres comparaisons cachées dans la comparaison évidente, et ces comparaisons ne se comprennent pas si l'on ne prête pas attention aux couleurs.

La femme est toujours belle dans un kāvya sanskrit. Et, puisqu'elle est belle, sa peau est nécessairement claire. Quand nous rencontrons Rādhā pour la première fois dans le Gīt., elle erre dans la forêt, «ses membres délicats comme les fleurs des lianes *vāsantī*», *vāsantī-kusuma-sukumārair avayavair* (I.7). La première comparaison est établie entre les bras et les lianes *vāsantī*. Mais ces lianes ont des fleurs blanches[97], la comparaison implicite est donc que les bras de Rādhā sont aussi blancs que le jasmin.

Puisque la femme est blanche, il faut la mettre en contraste avec le sombre. Cela a déjà été démontré dans le vers XI.3, cité précédemment.

---

[97] *vāsanti = mādhavi, Amarakośa* 792.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Un autre exemple est celui du *tilaka*, la marque sur le front. Tandis que Hari porte un *tilaka* de santal (5.5, 22.6), une femme en porte un de musc :

ramaṇī-vadane ... mṛgamada-tilakaṃ likhati ... mṛgam iva rajanī-kare (15.1), «Il dessine un *tilaka* de musc sur le visage de sa bien-aimée, c'est comme la gazelle dans la lune». Ici, on retrouve une variante de la vieille comparaison «le visage de ma bien-aimée est comme la lune», comparaison passe-partout dans toute la litttérature sanskrite. Dans le vers qui vient d'être cité, il ne s'agit pas de Rādhā, mais de sa rivale. Cela n'empêche pas qu'exactement la même comparaison revienne dans la chanson 24, où Rādhā dit à Kṛṣṇa :

mṛgamada-rasa-valitaṃ lalitaṃ kuru tilakam alika-rajanī-kare | vihita-kalaṅka-kalaṃ ... (24.5),

«Fais un *tilaka* ravissant grâce au jus de musc sur mon front (qui ressemble à) la lune, un *tilaka* qui ressemble à la tache sur la nouvelle lune».

Les fleurs et les arbres contribuent naturellement au symbolisme des couleurs dans le poème. Il est parfois difficile de savoir de quelle couleur il s'agit, mais, ici comme ailleurs, la distinction primaire se fait entre le clair et le sombre. Des fleurs blanches semblent être suggérées dans l'exemple suivant :

vigalita-lajjita-jagad-avalokana-taruṇa-karuṇa-kṛta-hāse |... vasante ... (3.5) «Au printemps, quand les jeunes arbres *karuṇa* oubliant leur pudeur, regardent le monde». Le sens est que les fleurs blanches de l'arbre *karuṇa* s'ouvrent afin de voir le monde. Si cette interprétation est juste, nous avons deux mots qui désignent le blanc : *karuṇa* et *hāsa*. Ce dernier mot a le sens implicite de blanc, puisque le rire est une manifestation du *hāsya-rasa*, dont la couleur est blanc[98].

Dans la même chanson 3 en l'honneur du printemps, nous trouvons de nombreux symboles de couleur explicites et implicites. Un contraste évident entre le sombre et le clair est celui qui est indiqué par les abeilles et les fleurs. en général avec une implication érotique :

alikula-saṅkula-kusuma-samūha-nirākula-bakula-kalāpe (3.2)

«(Au printemps), où les arbres *bakula* sont peu dérangés par les fleurs pleines d'abeilles». Les arbres *bakula* ont des fleurs blanches, et les abeilles sont toujours noires[99].

---

[98] Des mots voulant dire «dent» impliquent aussi le blanc, et, par extension, le rire. Cf. *danta-ruci-kaumudī* (19.1) «le clair de lune de (tes) dents». D'autres ex. sont *kundābha-danti* (X.6), *daśana-ruci-rucira* (21.7).

[99] Cf. *madhupa-vyādhūta-cūtāṅkura-* (I.9), *bhṛṅgī° praśutiś cūtānām ... śikhariṇi ...* (II.4).

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Il y a des exemples où l'idée d'une couleur spécifique est assez difficile à découvrir : ... *prapañcaya pañcamaṃ | taruṇi! madhurālāpais* ... (X.5) «Tiens la cinquième note, ma chère, avec des trilles doux». *pañcama* veut ici dire la cinquième note de l'échelle musicale. Cette note est décrite comme étant sombre, ou «ayant une couleur qui attire». Et ce qui est sombre et qui attire est appelé Kṛṣṇa. Il y a un jeu de mots avec *kṛṣṇa* 'sombre' et la racine KṚṢ, 'attirer'. Mais si la cinquième note est noire, elle fait penser à Kṛṣṇa[100]. Si cette explication est correcte, c'est en effet une manière compliquée pour exprimer le *śṛṅgāra-rasa*. Il se peut qu'il y ait exactement la même implication sémantique dans 4.2 :
anugāyati kācid udañcita-pañcama-rāgam (4.2) «l'une chante après lui le cinquième *rāga* en ton montant».

On pourrait multiplier à l'infini la liste des allusions constantes et conscientes à l'opposition entre le sombre, exprimant l'amour, et le blanc, représentant la beauté. Presque chaque ligne du Gīt. contient une métaphore de couleur. Jusqu'ici, nous avons parlé du noir et du blanc. Mais il ne faut pas oublier une troisième couleur qui joue un rôle important, le rouge. Le rouge manifeste la violence, c'est le *raudra-rasa*. On peut se demander quelle place tient la violence dans un poème d'amour comme le Gīt.. Pourtant, elle est évidente : Kṛṣṇa a un double rôle dans le poème. D'une part, il est le *héros* Kṛṣṇa, celui qui aime l'humanité et la libère des divers démons, représentants du mal. D'autre part, il est l'*amant* des *gopī*, donc le vainqueur dans la bataille d'amour.

Le premier aspect, celui du héros, se trouve le plus souvent dans les bénédictions qui terminent chaque *sarga*. X.8 en est un exemple :

sa prītiṃ tanutāṃ kuvalayāpīḍena sārdhaṃ raṇe
rādhā-pīna-payodhara-smaraṇa-kṛt-kumbhena saṃbhedavān |
yatra svidyati mīlati kṣaṇam api kṣipraṃ tadālokana-
vyāmohena jitaṃ jitaṃ jitam abhūt kaṃsasya kolāhalaḥ (X.8)

«Que Hari multiplie votre félicité! Dans le combat avec Kuvalayāpīḍa, lorsqu'il ferma les yeux un instant à cause de sa sueur, Hari toucha les bosses frontales (de l'éléphant), qui lui rappelèrent les seins gonflés de Rādhā, et il fut égaré par sa vision. Alors Kaṃsa s'écria : Il est vaincu, vaincu, vaincu!»
Il y a une certaine ambiguïté dans ce vers, comme c'est souvent le cas

[100] Voir A. Daniélou : *Noythern Indian Music*, p. 116.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

dans les bénédictions de Jayadeva. Dans cet exemple, le mot *kumbha* signifie à la fois bosse d'éléphant et cruche, pot. Dans le dernier sens *kumbha* est souvent une métaphore pour indiquer les seins d'une femme[101]. L'éléphant lui-même représente la puissance sexuelle dans la poésie sanskrite. Mais le mot le plus chargé de signification est *raṇa*, bataille. Ailleurs dans le poème, ce mot est employé pour désigner l'acte sexuel[102]. Le fait de transpirer et de fermer les yeux fait aussi partie de l'amour, ainsi que la notion de victoire et de défaite, ici *jita*. On peut faire remarquer que, dans toutes les scènes d'amour, Kṛṣṇa a toujours une épithète guerrière : Keśimathana (6.1[8]), Madhuripu (14.1[8]), vijayī Murāri « le victorieux Murāri » (15.1[8]), Keśava et Mādhava (17.1[8]), Madhumathana (20.1[8]).

Le même démon-éléphant apparaît dans une autre bénédiction, et, cette fois, trois mots indiquent la couleur rouge, ce qui souligne la violence de la bataille :

jaya-śrī-vinyastair mahita iva mandāra-kusumaiḥ
svayaṃ sindūreṇa dviṣu-raṇa-mudā mudrita iva |
bhujāpīḍa-kṛḍā-hata-kuvalayāpīḍa-kariṇaḥ
prakīrṇāsṛg-bindur jayati bhuja-daṇḍo murajitaḥ || (XI.11).

Dans la lutte avec Kuvalayāpīḍa le bras de Murajit est aspergé de *sang* (*asṛj*), comme s'il était marqué de *minium* (*sindūra*) et comme s'il était honoré par des fleurs *mandāra*, jetées sur lui par la déesse de la victoire. Les fleurs *mandāra* sont rouges, comme le minium et le sang. Ces mots ne sont pas choisis par hasard. Même Śrī a une certaine relation avec la couleur rouge, puisqu'elle porte aussi un autre nom, Kamalā, qui fait allusion à *kamala*, lotus rouge.

Le lotus rouge revient plusieurs fois dans les scènes d'amour :

caraṇa-kamala-galad-alaktaka-siktam idam tava hṛdayam udāram |
darśayatīva bahir madana-druma-nava-kisalaya-parivāram (17.4)

« ton noble cœur est aspergé de la laque tombée des pieds, ces lotus : c'est comme si ton extérieur rendait visibles de nouvelles pousses de l'arbre d'amour »[103].

L'idée de rouge peut s'étendre au *madana-druma*, puisque l'arbre

[101] Cf. 19.5, 20.5.

[102] Cf. *rati-raṇa-dhīrā* (14.7), *rati-raṇa-sajjam* (20.6), *rati-keli-saṃkula-raṇārambhe* (XII.4), *rati-jaya* (17.3). Voir L. Renou : « Sur quelques mots du Ṛgveda », *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 85, 1965.

[103] Cf. 16.4, 15.6.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

d'amour qui fleurit s'il est touché par les pieds d'une belle jeune femme est l'arbre *aśoka*, dont les fleurs sont rouges. L'aspect violent de ce vers apparaît, si l'on imagine que la femme met ses pieds sur la poitrine de son amant en signe de victoire[104]. La même métaphore se trouve dans l'exemple suivant :

sthala-kamala-gañjanaṃ mama hṛdaya-rañjanaṃ janita-rati-raṅga-parabhāgam | bhaṇa masṛṇavāṇi! karavāṇi caraṇa-dvayaṃ sarasa-lasad-alaktaka-rāgam (19.6),

«O toi à la voix douce, ordonne-moi de rendre tes pieds rouges de laque huileuse et brillante, tes pieds qui surpassent les lotus rouges et qui réjouissent mon cœur, tes pieds qui sont sans rivaux dans les jeux amoureux».
L'idée de rouge est renforcée par trois dérivés de la racine RAÑJ : *rañjana*, *raṅga*, *rāga*.

Il n'est pas possible de parler de l'amour comme passion sans mentionner Kāma. Le dieu de l'amour est omniprésent dans le poème, et il est une force violente :

mṛgamada-saurabha-rabhasa-vaśaṃvada-nava-dala-māla-tamāle | yuvajana-hṛdaya-vidāraṇa-manasija-nakha-ruci-kiṃśuka-jāle || ... ... vasante .. (3.3),

«au printemps, où les nouvelles feuilles de l'arbre *tamāla* imitent voluptueusement le parfum du musc, où les fleurs *kiṃśuka* brillent comme les ongles du dieu de l'Amour quand il déchire les cœurs des jeunes gens». Le jeu de contrastes entre les deux lignes est frappant : dans la première le *śṛṅgāra-rasa* surgit dans les feuilles de *tamāla* qui imitent le musc, dans la deuxième, la force violente de la passion est évoquée par les fleurs *kiṃśuka*, qui sont rouges, et par les ongles rouges de Kāma qui déchirent le cœur rouge des jeunes amants.

Donnons un autre exemple de la présence de Kāma dans la même chanson :

madana-mahīpati-kanaka-daṇḍa-ruci-keśara-kusuma-vikāse | milita-śilīmukha-pāṭala-paṭala-kṛta-smara-tuṇa-vilāse || ... vasante ... (3.4),

«au printemps, où les fleurs *keśara* s'épanouissent avec la brillance du sceptre d'or du dieu de l'Amour, au printemps, où (l'on voit) le

[104] Cf. *urasi murārer ... rājasi* (11.5) «tu gouverneras sur la poitrine de Murāri».

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

carquois du dieu de l'Amour, fait des fleurs *pāṭala* pleines d'abeilles, qui sont des flèches»[105].

La couleur de l'or est rouge comme les fleurs *pāṭala*. La couleur des fleurs *keśara* ne m'est pas connue, mais il est vraisemblable qu'il s'agit de fleurs rouges.

Le rouge exprime aussi la colère. Dans le Gīt., la colère est traitée avec un certain sens de l'humour, comme, par exemple, quand Kṛṣṇa dit de Rādhā :

cintayāmi tad-ānanaṃ kuṭila-bhru-kopa-bhareṇa |
śoṇa-padmam ivopari bhramatākulaṃ bhramareṇa || (7.3),

«Je pense à son visage, plein de colère, les sourcils froncés. C'était comme une abeille noire survolant un lotus rouge».

Le même image du visage rouge de colère revient dans 19.4 :
nīla-nalināb hām api tanvi! tava locanaṃ dhārayati koka-nada-rūpam (19.4), «O belle, même si tes yeux sont plus bleus que les lotus. ils ont l'air d'être de lotus rouges».

Mais c'est dans les descriptions de Kṛṣṇa que l'opposition des couleurs devient la plus évidente. Les reproches que fait Rādhā à Kṛṣṇa dans la chanson 17 sont à la fois poétiques et comiques à cause des jeux de couleurs :

rajani-janita-guru-jagāra-kaṣāyitam alasa-nimeṣam |
vahasi nayanam anurāgam iva sphuṭam udita-rasābhiniveśam (17.1),

«Tes yeux clignotent de fatigue et ils sont rouges de la veille de la nuit, comme si la passion y éclatait sous l'excès d'émotion».

Et Rādhā continue :

kajjala-malina-vilocana-cumbana-viracita-nilima-rūpam |
daśana-vasanam aruṇaṃ tava kṛṣṇa! tanoti tanor anurūpam || (17.2),

«O Kṛṣṇa (ô noir)! ta bouche rouge ressemble à ton corps. Elle est devenue sombre en baisant des paupières fardées de khôl».

Et Rādhā remarque aussi les griffures sur son corps :

vapur anuharati tava smara-saṅgara-khara-nakhara-kṣata-rekham |
marakata[106]*-śakala-kalita-kaladhauta-liper iva rati jaya-lekham* (17.3),

«Ton corps est griffé par des ongles durs dans la bataille de l'amour.

---

[105] Notez le double sens de *śilīmukha* : flèche et abeille.

[106] Pour le mot *marakata*, les commentaires glosent = *indranīla*, donc saphir. Mais *Amarakośa* 1890 donne comme synonyme *harinmaṇi*, émeraude. On constate que dans les mots qui désignent le sombre, la nuance n'est pas primordiale.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

La victoire amoureuse est inscrite sur ton corps sombre, comme un saphir rayé d'or».

Dans cette description de Kṛṣṇa, le rouge symbolise la passion qu'il a vécue pendant la nuit, et, en même temps, la colère de Rādhā. Et la chanson finit par peindre noir sur noir :

bahir iva malinataraṃ tava kṛṣṇa! mano 'pi bhaviṣyati nūnam (17.6)

«O Kṛṣṇa, ton intérieur (litt. ton âme) est sûrement encore plus noir que ton extérieur». Le mot *malina*, déjà employé dans 17.2, signifie noir, mais il a aussi le sens de chose souillée, impure. Il est évident que le choix de ce mot est voulu : les propos de Rādhā sont moralisteurs.

La chanson 17 s'achève sur une allusion au meurtre de Pūtanikā. Ainsi est évoqué un autre aspect de Kṛṣṇa, celui du meurtrier, de la Mort incarnée. Car il est le destructeur des forces mauvaises sur la terre, comme en témoignent des expressions telles que *avanī-bhārāvatārān-takaḥ* (V.7) «le destructeur qui libère la terre de (ses) fardeaux», *kaṃsa-dhvaṃsana-dhūmaketur* (V.7) «le soleil de la destruction pour Kaṃsa».

Si Kṛṣṇa devient Yama, la Mort, il est le frère de la Yamunā, la rivière noire, aussi la déesse destructrice Kālī. Cela nous ramène au premier vers du poèe :

rādhā-mādhavayor jayanti yamunā-kūle rahaḥ-kelayaḥ (I.1)

«Les jeux amoureux secrets de Rādhā et de Mādhava sur les rives de la Yamunā triomphent».

Ainsi les jeux de l'Amour se font sur les rives de la Mort, et ils triomphent sur elle. Car le mystère du poème est le mystère de l'amour : c'est par l'amour que la mort est vaincue. Au mystère s'ajoute le paradoxe de l'amant divin qui aide l'âme à vaincre la mort en étant lui-même la Mort. La victoire se révèle par l'union avec Kṛṣṇa, l'expression sublime de l'amour, de la passion noire, du *kṛṣṇa-bhoga*.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

CONCLUSION

Il serait facile de conclure que les chansons du Gīt. représentent une innovation dans le kāvya, tandis que les vers *vṛtta* en constituent la tradition. C'est ce qu'ont fait ceux qui ont émis l'idée que les chansons du Gīt. seraient une traduction en sanskrit de chansons populaires en apabhraṃśa ou en vieux bengali. Ces savants (Pischel, Chatterji) n'ont d'ailleurs jamais fourni la moindre preuve pour étayer leur hypothèse. D'autres (S.K. De, Keith), refusant la théorie d'une traduction, sont parvenus à leur conclusion avec plus de véhémence que de moyens de persuasion.

En réalité, la question est beaucoup plus complexe : puisque c'est une seule et même personne qui a écrit les chansons et les vers *vṛtta*, il y a nécessairement une interaction constante entre les deux. Parlons d'abord de la langue du Gīt.. En étudiant les rimes des chansons, nous avons pu constater qu'il n'y avait qu'une seule sifflante. Si cette déduction est exacte pour les chansons, il semble normal qu'on doive étendre la neutralisation des sifflantes aux vers *vṛtta*. Quant à l'utilisation d'affixes du pluriel, il est vrai que c'est là un procédé typique du kāvya, qui recherche l'amplification de la phrase. Néanmoins, c'est aussi la manière d'indiquer le pluriel en vieux bengali. Nous avons également pu constater la simplification du système pronominal et la tendance à réduire l'adjectif à la seule forme positive.

C'est le système verbal qui a le plus retenu notre attention. Dans les chansons, Jayadeva se contente, en gros, de deux temps, le présent et le passé, ce dernier exprimé par l'adjectif verbal, et de deux modes, l'indicatif et l'impératif. Cépendant les vers *vṛtta* ne sont pas écrits dans une langue tout à fait différente : on y trouve davantage de parfaits et quelques rare aoristes, optatifs et futurs, mais on en trouve bien davantage dans des kāvya tels que le Raghuvaṃśa ou le Bhaṭṭikāvya. Ce sont les rapports syntaxiques qui sont plus complexes dans les vers *vṛtta* que dans les chansons; la raison en est que ces vers s'inscrivent dans la tradition du *mahākāyva*. Le rythme du mètre incite à une langue plus recherchée; mais celle des vers *vṛtta* n'est pas foncièrement différente de celle des chansons.

On peut voir dans la simplification du système verbal une influence

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

vernaculaire sur le sanskrit du Gīt.. Mais, en même temps, il ne faut pas négliger ce fait important que le sanskrit portait en lui tout l'avenir des futures langues indo-aryennes. L'innovation linguistique de Jayadeva consiste, dès lors, à avoir développé certains aspects virtuels du sanskrit, parce que ces traits correspondaient à la langue vernaculaire de l'époque et des lieux où il vivait. Autrement dit, Jayadeva a écrit pour être compris, même par ceux qui étaient peu, ou n'étaient pas du tout, versés dans la langue sanskrite. Par ce fait, le poète se distingue nettement des autres auteurs de kāvya qui, eux, mettaient leur point d'honneur à compliquer le langage, ce à quoi le sanskrit se prête fort bien.

La tradition et l'innovation dans le kāvya se distinguent plus clairement dans la métrique du Gīt.. Les vers *vṛtta* sont sans conteste dans la tradition du kāvya : ce sont des mètres normalement employés dans la littérature sanskrite classique. De la grande variété de mètres qu'emploie le poète, on peut déduire que le Gīt. est une œuvre tardive. Les chansons, par contre, manifestent une véritable innovation dans le kāvya. Les mètres des chansons du Gīt. ne suivent pas les schémas métriques connus en prākṛt ou en apabhraṃśa; le poète n'en avait peut-être pas besoin, car il semble avoir écrit directement pour la musique.

L'accentuation est très importante dans les chansons : il paraît que le problème de la métrique se résout mieux si l'on a recours à l'accentuation. Mais il s'agit de l'accentuation d'une langue parlée, et non pas de celle du sanskrit. Ce qui distingue les chansons des vers *vṛtta*, c'est qu'il y a un accent de mots dans celles-là, ce qui n'est guère possible dans ceux-ci, à cause des mètres et des règles de ṣandhi. Il est probable qu'il faut scander les chansons avec l'accent bengali. Ajoutons que la différence n'est sans toute pas très grande : le bengali, comme les autres langues indo-aryennes, est un rejeton du sanskrit.

On ne peut pas pour autant dire que les chansons et les vers *vṛtta* sont deux choses séparées, car on y trouve pareillement les mêmes procédés stylistiques : le goût pour la rime intérieure, l'abondance des allitérations et des assonances. C'est bien le même poète qui se laisse emporter par l'harmonie sonore de ses vers, qu'il les écrive en mètres à mores ou en mètres *vṛtta*.

La division en *sarga* du Gīt. donne à penser que Jayadeva a voulu écrire un kāvya. D'ailleurs, il ne s'en cache pas, se comparant à ses concurrents, s'appelant *kavirājarāja* et s'appliquant d'autres épithètes élogieuses, et s'adressant aux *sahṛdaya*. Chose paradoxale, ce point

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

résout la question de savoir si le Gīt. est ou non une traduction. Certes, un kāvya peut être écrit en prākṛt, en apabhraṃśa et même dans une langue vernaculaire, mais le fait reste exceptionnel. La langue du kāvya demeure par excellence le sanskrit. Et, puisque nous savons que cette langue connut une brillante renaissance au Bengale pendant le XII^{e} siècle, il semble hors de doute que Jayadeva a écrit son poème directement en sanskrit.

Cependant, Jayadeva garde des liens étroits avec les courants de la littérature populaire. D'abord par le sujet ; les amours de Kṛṣṇa et de Rādhā étaient, selon toute vraisemblance, un thème populaire davantage qu'une source d'inspiration pour les poètes de la cour de Lakṣmaṇasena. Ensuite, chacune des chansons se termine par un *bhaṇita*, ce qui (comme les chansons elles-mêmes) renvoie à de la tradition populaire. Si le *bhaṇita* indique une innovation dans le kāvya, la tradition s'y maintient par les images et, dans une moindre mesure, par le vocabulaire. Sans recourir avec excès au vocabulaire docte et souvent précieux du kāvya, Jayadeva, même s'il a emprunté ses images aux kāvya traditionnels, en a fait un usage modéré.

Le Gīt. se situe dès lors entre deux traditions différentes : celle du *mahākāvya* sanskrit, et celle de la tradition populaire. Le génie du poète a su réunir et harmoniser en langue sanskrite des éléments contradictoires, et il est ainsi le témoin d'une époque très fertile dans l'histoire du Bengale et de l'Inde.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

LE TEXTE

ÉDITIONS

La popularité et la renommée du Gītagovinda sont manifestes vu la multitude des manuscrits qui en existent et le nombre toujours croissant d'éditions qui paraissent de cette œuvre[1]. Mais, à ma connaissance, il n'y a que quatre éditions critiques. Elles ne se fondent pas sur les mêmes mss.. Une véritable édition critique basée sur l'ensemble des mss. disponibles excéderait probablement la patience et les capacités d'une seule personne. On peut mentionner, par exemple, que l'Université Sanskrite de Bénarès possède à elle seule 38 mss. du Gīt..

Pour en revenir aux quatre éditions critiques, ce sont :

N. : L'édition de Nārāyaṇa Rāma, Nirṇaya Sāgara Press, Bombay 1883. Cette édition est pourvue de deux commentaires, la célèbre *Rasikapriyā* du roi Kumbha et la *Rasamañjarī* de Śrīśaṅkara Miśra.

L. : L'édition de Ch. Lassen, Bonn 1836. Cette édition n'a pas de commentaire imprimé, mais Lassen a utilisé les commentaires les plus connus tels que la *Bālabodhinī*, et la *Padadyotanikā*, mais (curieusement) non la *Rasikapriyā*.

A. : L'édition de V.M. Kulkarni, Ahmedabad 1965. Cette édition a pour but principal de mettre en valeur le commentaire du roi Mānāṅka. Les bénédictions qui terminent chaque *sarga* manquent dans cette édition.

H. : L'édition d'Aryendra Sharma, Hyderabad 1969. Cette édition contient trois *ṭikā* inédites, la *Sañjīvanī*, la *Padadyotanikā* et la *Jayantī*.

J'ai choisi comme édition de base celle de la Nirṇaya Sāgara Press (N), 9e réimpression, 1949, pour les raisons suivantes : cette édition est la mieux connue, quelle que soit la réimpression, et elle se trouve dans toutes les bibliothèques spécialisées ; de plus, elle est toujours considérée par les spécialistes comme la seule bonne édition accessible[2]. L'édition de Lassen est rare, tandis que celle de la Nirṇaya Sāgara

[1] V. Raghavan, éd. : *New Catalogus Catalogorum*, Vol. VI.
[2] Cf. M. Chakravarti : «Sanskrit Literature in Bengal during the Sena rule», *J.A.S.B.*, New Series, 1906, p. 169.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Press est encore en vente. Ensuite, l'édition N contient le commentaire le plus célèbre, celui de Kumbha, roi de Mevāṛ (1433-68)[3].

Quant à l'édition A, elle s'intéresse davantage au commentaire du roi Mānāṅka qu'au texte; au reste, ce commentaire semble plutôt «scolaire», comme le dit l'éditeur V.M. Kulkarni lui-même :

> «King Mānāṅka's aim was very modest. He wrote his gloss for easy comprehension of the poem...»[4]

Cependant, chaque fois qu'il y a eu des difficultés à résoudre, j'ai eu recours aux éditions L, A et H, et, compte tenu des variantes qu'elles contiennent, j'ai parfois suggéré une amélioration de la leçon de N. Car les mots de M. Chakravarti en 1906 restent vrais aujourd'hui :

> «A critical edition is a great desideratum; and here is a nice opportunity for a Bengal scholar»[5].

L'édition N souffre d'un inconvénient grave : la numérotation des vers est dans le désordre le plus complet. N distingue au début les vers *vṛtta* des vers des chansons, et, en conséquence, numérote celles-ci à part. Mais, au lieu de procéder à la numérotation continue des vers *vṛtta* dans chaque *sarga*, l'éditeur recommence avec un «1» après chaque chanson. Ceci rend toute référence impossible. C'est pourqui j'ai été obligée de refaire la numérotation selon un système plus cohérent, qui sert aussi mon propos. Les chansons sont ici numérotées en chiffres arabes; par exemple, 20.4 signifie la chanson 20, verset 4. Un «8» en exposant marque un refrain : 12.1^{8} veut dire chanson 12, refrain. Le refrain n'est écrit *in extenso* qu'après le premier verset. Les vers *vṛtta*, qui encadrent les chansons comme des sortes de récitatifs, sont numérotés selon le *sarga*, indiqué en chiffre romain, suivi du numéro du vers en chiffre arabe. Par exemple, IX.2 signifie que le vers se trouve dans le neuvième *sarga* et que c'est le vers *vṛtta* numéro deux dans ce *sarga*.

Objection : pourquoi se donner ce mal au lieu de suivre la numérotation de Lassen qui, elle, est très claire? Parce que, justement, j'ai voulu distinguer entre les chansons et les vers *vṛtta* étant donné le but que je me propose, et que met en évidence le titre même de cette thèse : ***Le Gītagovinda. Tradition et innovation dans le kāvya.***

---

[3] V. Raghavan, éd. : *New Catalogus Catalogorum*, Vol. VI, p. 32.

[4] Introduction à l'édition A, p. xii.

[5] M. Chakravarti : «Sanskrit Literature in Bengal during the Sena rule», *J.A.S.B.*, New Series, 1906, p. 169.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

LE TEXTE

I.1 meghair meduram ambaraṃ vana-bhuvaḥ śyāmās tamāla-drumair
naktaṃ bhīrur ayaṃ tvam eva tad [1]imaṃ rādhe! gṛhaṃ prāpaya |
itthaṃ nanda-nideśataś calitayoḥ pratyadhva-kuñja-[2]drumaṃ
rādhā-mādhavayor jayanti yamunā-kūle rahaḥ-kelayaḥ ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
1) idam H *v.l.* 2) drumaiḥ H *v.l.*

I.2 vāgdevatā-carita-citrita-citta-sadmā
padmāvatī-caraṇa-cāraṇa-cakravartī |
śrī-vāsudeva-rati-keli-kathā-sametam
[1]etaṃ karoti jayadeva-kaviḥ prabandham ||

Mètre : vasantatilaka.
1) enam N *v.l.*

I.3 yadi hari-smaraṇe sarasaṃ mano
yadi vilāsa-[1]kalāsu kutūhalam |
madhura-komala-kānta-padāvalīṃ
śṛṇu tadā jayadeva-sarasvatīm ||

Mètre : drutavilambita.
A inverse I.3 et I.4.
1) kathāsu H

I.4 vācaḥ pallavayaty umāpatidharaḥ sandarbha-śuddhiṃ girāṃ
jānīte jayadeva eva śaraṇaḥ ślāghyo durūha-[1]druteḥ |
śṛṅgārottara-satprameya-[2]racanair ācārya-govardhana-
spardhī ko 'pi na viśrutaḥ śrutidharo dhoyī [3]kavi-kṣmāpatiḥ ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
1) -drute L A, N *v.l.*; -drume, -dṛte H *v.l.* 2) -vacanaiḥ L, N *v.l.* 3) kaviḥ N *v.l.*

prabandhaḥ |
I.1 [1]mālavagauḍa-rāgeṇa [2]rūpaka-tālena gīyate |
pralaya-payodhi-jale dhṛtavān asi vedam |
vihita-vahitra-caritram akhedam ||
|| keśava! dhṛta-mīna-śarīra jaya jagad-īśa hare ||

1) gauḍamālava- H 2) yati- H *v.l.*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

1.2 kṣitir ativipulatare tava tiṣṭhati pṛṣṭhe |
dharaṇi-dharaṇa-kiṇa-cakra-gariṣṭhe ||
|| keśava! dhṛta-kacchapa-rūpa jaya jagad-īśa hare ||

1.3 vasati daśana-śikhare [1]dharaṇī tava lagnā |
śaśini kalaṅka-kaleva nimagnā ||
|| keśava! dhṛta-śūkara-rūpa jaya jagad-īśa hare ||

1) *om.* H

1.4 tava kara-kamala-vare nakham adbhuta-śṛṅgam |
dalita-hiraṇyakaśipu-tanu-bhṛṅgam ||
|| keśava! dhṛta-narahari-rūpa jaya jagad-īśa hare ||

1.5 chalayasi vikramaṇe balim adbhuta-vāmana |
pada-nakha-nīra-janita-jana-pāvana ||
|| keśava! dhṛta-vāmana-rūpa jaya jagad-īśa hare ||

1.6 kṣatriya-rudhiramaye jagad-apagata-pāpam |
snapayasi payasi śamita-bhava-tāpam ||
|| keśava! dhṛta-bhṛgupati-rūpa jaya jagad-īśa hare ||

1.7 vitarasi dikṣu raṇe dikpati-kamanīyam |
daśamukha-mauli-baliṃ ramaṇīyam ||
|| keśava! dhṛta-[1]rāma-śarīra jaya jagad-īśa hare ||

1) -raghupati-rūpa A H, N *v.l.*; -hala-śarīra A *v.l.*

1.8 vahasi vapuṣi viśade vasanaṃ jaladābham |
hala-hati-bhīti-milita-yamunābham ||
|| keśava! dhṛta-haladhara-rūpa jaya jagad-īśa hare ||

1.9 nindasi yajña-vidher[1]ahaha-śruti-jātam |
sadaya-[2]hṛdaya-darśita-paśu-ghātam ||
|| keśava! dhṛta-buddha-śarīra jaya jagad-īśa hare ||

1) ahaha śruti- L A H 2) -hṛdaya darśita H

1.10 mleccha-nivaha-nidhane kalayasi karavālam |
[1]dhūma-ketum iva kim api [2]karālam ||
|| keśava! dhṛta-kalki-śarīra jaya jagad-īśa hare ||

1) dhūma-dvayam N *v.l.* 2) kāram H *v.l.*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

1.11 śrī-jayadeva-kaver idam uditam udāram |
śṛṇu sukhadaṃ śubhadaṃ bhava-sāram ||
|| keśava! dhṛta-daśavidha-rūpa jaya jagad-īśa hare ||

I.5 vedān uddharate jagan nivahate bhūgolam udbibhrate
[1]daityaṃ dārayate baliṃ chalayate kṣatra-kṣayaṃ kurvate |
paulastyaṃ jayate halaṃ kalayate kāruṇyam ātanvate
mlecchān mūrcchayate daśākṛti-kṛte kṛṣṇāya tubhyaṃ namaḥ ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita..
1) daityān N *v.l.*

prabandhaḥ 2
gurjarī-rāga-[1]niḥsaha-tālābhyāṃ gīyate |
2.1 [2]śrita-kamalā-kuca-maṇḍala dhṛta-kuṇḍala [3]e |
kalita-lalita-vana-māla || || jaya jaya deva hare ||

1) pratitāle A; maṭhatāle H; pratimaṇṭhatāle H N *v.l.*; parimaṇḍa- N *v.l.* parimaṇṭhatāle H *v.l.*; maṇṭhatāle N *v.l.* 2) śṛta- A *v.l.* 3) he N *v.l.*

2.2 dina-maṇi-maṇḍala-maṇḍana bhava-khaṇḍana e |
muni-jana-mānasa-haṃsa || || jaya jaya deva hare ||

2.3 kāliya-viṣadhara-gañjana jana-rañjana e |
yadu-kula-nalina-dineśa || || jaya jaya deva hare ||

2.4 madhu-[1]mura-naraka-vināśana [2]garuḍāsana e |
sura-kula-keli-nidāna || || jaya jaya deva hare ||

1) -sura- H *v.l.* 2) garuḍāśana H *v.l.*

2.5 amala-kamala-dala-locana bhava-mocana e |
tribhuvana-[1]bhuvana-[2]nidhāna || || jaya jaya deva hare ||

1) -bhavana- L A H 2) -nidāna N *v.l.*

2.6 janaka-sutā-kṛta-bhūṣaṇa jita-dūṣaṇa e |
smara-śamita-daśa-kaṇṭha || || jaya jaya deva hare ||

2.7 abhinava-jaladhara-sundara dhṛta-mandara e |
śrī-mukha-candra-cakora || || jaya jaya deva hare ||

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

1.2 kṣitir ativipulatare tava tiṣṭhati pṛṣṭhe |
dharaṇi-dharaṇa-kiṇa-cakra-gariṣṭhe ||
|| keśava! dhṛta-kacchapa-rūpa jaya jagad-īśa hare ||

1.3 vasati daśana-śikhare [1]dharaṇī tava lagnā |
śaśini kalaṅka-kaleva nimagnā ||
|| keśava! dhṛta-śūkara-rūpa jaya jagad-īśa hare ||

1) *om.* H

1.4 tava kara-kamala-vare nakham adbhuta-śṛṅgam |
dalita-hiraṇyakaśipu-tanu-bhṛṅgam ||
|| keśava! dhṛta-narahari-rūpa jaya jagad-īśa hare ||

1.5 chalayasi vikramaṇe balim adbhuta-vāmana |
pada-nakha-nīra-janita-jana-pāvana ||
|| keśava! dhṛta-vāmana-rūpa jaya jagad-īśa hare ||

1.6 kṣatriya-rudhiramaye jagad-apagata-pāpam |
snapayasi payasi śamita-bhava-tāpam ||
|| keśava! dhṛta-bhṛgupati-rūpa jaya jagad-īśa hare ||

1.7 vitarasi dikṣu raṇe dikpati-kamanīyam |
daśamukha-mauli-baliṃ ramaṇīyam ||
|| keśava! dhṛta-[1]rāma-śarīra jaya jagad-īśa hare ||

1) -raghupati-rūpa A H, N *v.l.*; -hala-śarīra A *v.l.*

1.8 vahasi vapuṣi viśade vasanaṃ jaladābham |
hala-hati-bhīti-milita-yamunābham ||
|| keśava! dhṛta-haladhara-rūpa jaya jagad-īśa hare ||

1.9 nindasi yajña-vidher[1]ahaha-śruti-jātam |
sadaya-[2]hṛdaya-darśita-paśu-ghātam ||
|| keśava! dhṛta-buddha-śarīra jaya jagad-īśa hare ||

1) ahaha śruti- L A H 2) -hṛdaya darśita H

1.10 mleccha-nivaha-nidhane kalayasi karavālam |
[1]dhūma-ketum iva kim api [2]karālam ||
|| keśava! dhṛta-kalki-śarīra jaya jagad-īśa hare ||

1) dhūma-dvayam N *v.l.* 2) kāram H *v.l.*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

1.11 śrī-jayadeva-kaver idam uditam udāram |
śṛṇu sukhadaṃ śubhadaṃ bhava-sāram ||
|| keśava! dhṛta-daśavidha-rūpa jaya jagad-īśa hare ||

I.5 vedān uddharate jagan nivahate bhūgolam udbibhrate
[1]daityam dārayate baliṃ chalayate kṣatra-kṣayaṃ kurvate |
paulastyaṃ jayate halaṃ kalayate kāruṇyam ātanvate
mlecchān mūrcchayate daśākṛti-kṛte kṛṣṇāya tubhyaṃ namaḥ ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita..
1) daityān N *v.l.*

prabandhaḥ 2
gurjarī-rāga-[1]niḥsaha-tālābhyāṃ gīyate |
2.1 [2]śrita-kamalā-kuca-maṇḍala dhṛta-kuṇḍala [3]e |
kalita-lalita-vana-māla || || jaya jaya deva hare ||

1) pratitāle A; maṭhatāle H; pratimaṇṭhatāle H N *v.l.*; parimaṇḍa- N *v.l.* parimaṇṭhatāle H *v.l.*; maṇṭhatāle N *v.l.* 2) śṛta- A *v.l.* 3) he N *v.l.*

2.2 dina-maṇi-maṇḍala-maṇḍana bhava-khaṇḍana e |
muni-jana-mānasa-haṃsa || || jaya jaya deva hare ||

2.3 kāliya-viṣadhara-gañjana jana-rañjana e |
yadu-kula-nalina-dineśa || || jaya jaya deva hare ||

2.4 madhu-[1]mura-naraka-vināśana [2]garuḍāsana e |
sura-kula-keli-nidāna || || jaya jaya deva hare ||

1) -sura- H *v.l.* 2) garuḍāśana H *v.l.*

2.5 amala-kamala-dala-locana bhava-mocana e |
tribhuvana-[1]bhuvana-[2]nidhāna || || jaya jaya deva hare ||

1) -bhavana- L A H 2) -nidāna N *v.l.*

2.6 janaka-sutā-kṛta-bhūṣaṇa jita-dūṣaṇa e |
smara-śamita-daśa-kaṇṭha || || jaya jaya deva hare ||

2.7 abhinava-jaladhara-sundara dhṛta-mandara e |
śrī-mukha-candra-cakora || || jaya jaya deva hare ||

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

2.8[a] tava [1]caraṇaṃ [2]praṇatā vayam iti bhāvaya e |
[3]kuru kuśalaṃ praṇateṣu || || jaya jaya deva hare ||

a) om. L A; N *v.l.*
1) caraṇe N H *v.l.* 2) patitā N *v.l.*; baddhā H *v.l.* 3) kurutām udayaṃ N *v.l.*

2.9 śrī-jayadeva-[1]kaver idaṃ kurute mudam e |
maṅgalam ujjvala-[2]gītam || || jaya jaya deva hare ||

1) -kavir H 2) -gīti H, N *v.l.*

I.6 padmā-payodhara-taṭī-parirambha-lagna-
kāśmīra-mudritam uro [1]madhusūdanasya |
vyaktānurāgam iva khelad-anaṅga-kheda-
svedāmbu-pūram [2]anupūrayatu priyaṃ vaḥ ||

Mètre : vasantatilaka.
1) murasūdanasya A *v.l.* 2) upapūrayatu A *v.l.*

I.7 vasante vāsantī- kusuma-sukumārair avayavair
bhramantīṃ kāntāre bahu-vihita-kṛṣṇānusaraṇām |
amandaṃ kandarpa- jvara-janita-cintākulatayā
[1]valad-bādhāṃ rādhāṃ sarasam idam ūce sahacarī ||

Mètre : śikhariṇī.
1) calad- N

prabandhaḥ 3
vasanta-rāga-[1]yati-tālābhyāṃ gīyate |
3.1 lalita-lavaṅga-latā-[2]pariśīlana-komala-malaya-samīre |
madhukara-nikara-karambita-kokila-kūjita-kuñja-kuṭīre ||
|| viharati harir iha sarasa-vasante
nṛtyati yuvati-janena samaṃ sakhi! virahi-janasya durante ||

1) rūpaka- A, N *v.l.* 2) -pariśītala A *v.l.*

3.2 unmada-madana-manoratha-pathika- [1]vadhū-jana-janita-vilāpe |
ali-kula-saṅkula-kusuma-samūha- nirākula[2]-bakula-kalāpe ||
|| viharati ... ||

1) badhū L 2) vakula H

3.3 mṛgamada-saurabha-rabhasa-vaśaṃvada- nava-dala-māla-tamāle |
yuva-jana-hṛdaya-vidāraṇa-manasija- nakha-ruci-kiṃśuka-jāle ||
|| viharati ... ||

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

3.4 madana-mahīpati-kanaka-daṇḍa-ruci- [1]keśara-kusuma-[2]vikāse |
milita-śilīmukha-[3]pāṭala-paṭala-kṛta- smara-tūṇa-vilāse ||
|| viharati ... ||

1) -kesara- A 2) -vikāśe A H 3) -pāṭali- L A, N *v.l.*

3.5 vigalita-lajjita-jagad-[1]avalokana- taruṇa-karuṇa-kṛta-hāse |
virahi-nikṛntana-kunta-mukhākṛti- [2]ketaka-danturitāśe ||
|| viharati ... ||

1) -avalokita- N A *v.l.* 2) -ketaki- L H, N A *v.l.*

3.6 mādhavikā-parimala-lalite nava-[1]mālikayātisugandhau |
muni-manasām api mohana-kāriṇi taruṇākāraṇa-bandhau ||
|| viharati ... ||

1) -mālitajāti- A; mallikayā N *v.l.* -mālatijāti-, mālatirjāti- N *v.l.* -mālika, mallikā A *v.l.*

3.7 sphurad-atimukta-latā-parirambhaṇa-mukulita-pulakita-cūte |
vṛndāvana-vipine parisara-parigata-yamunā-jala-pūte ||
|| viharati ... ||

3.8 śrījayadeva-bhaṇitam idam udayati hari-caraṇa-smṛti-sāram |
sarasa-vasanta-samaya-vana-varṇanam anugata-madana-vikāram ||
|| viharati ... ||

I.8 dara-[1]vidalita-mallī-valli-cañcat-parāga-
prakaṭita-paṭavāsair vāsayan kānanāni |
iha hi dahati cetaḥ ketakī-gandha-bandhuḥ
prasarad-asamabāṇa-prāṇavad gandha-vāhaḥ ||

Mètre : mālinī.
1) -vigalita- N H' *v.l.*

I.9 unmīlan-madhu-gandha-lubdha-madhupa-vyādhūta-cūtāṅkura-
krīḍat-kokila-kākalī-[1]kalaravair udgīrṇa-karṇa-jvarāḥ |
nīyante pathikaiḥ katham katham api dhyānāvadhāna-kṣaṇa-
prāpta-prāṇasamā-samāgama-rasollāsair amī vāsarāḥ ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
1) -kalakalair L A H, N *v.l.*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

I.10 aneka-nārī-parirambha-saṃbhrama-
sphuran-manohāri-vilāsa-lālasam |
murārim ārād upadarśayanty asau
sakhī samakṣaṃ punar āha rādhikām ||

Mètre : vaṃśastha.

prabandhaḥ 4
[1]rāmakarī-rāga-[2]yati-tālābhyāṃ gīyate ||

4.1 candana-carcita-nīla-kalevara-pīta-vasana-vana-mālī |
keli-calan-maṇi-kuṇḍala-maṇḍita-gaṇḍa-yuga-smita-śālī ||
|| harir iha mugdha-vadhū-nikare
vilāsini vilasati keli-pare ||

1) rāmagiri- L A, N *v.l.* 2) -rūpaka- N *v.l.*

4.2 pīna-payodhara-bhāra-bhareṇa hariṃ parirambhya sarāgam |
gopa-[1]vadhūr anugāyati kācid udañcita-pañcama-rāgam ||
|| harir ... ||

1) badhūr L

4.3 kāpi vilāsa-vilola-vilocana-khelana-janita-manojam |
dhyāyati [1]mugdha-vadhūr adhikaṃ madhusūdana-vadana-sarojam ||
|| harir ... ||

1) gopa-badhūr L, N *v.l.*

4.4 kāpi kapola-tale militā lapituṃ kim api śruti-mūle |
[1]cāru cucumba nitambavatī dayitaṃ pulakair anukūle ||
|| harir... ||

1) kāpi N *v.l.*

4.5 keli-kalā-kutukena ca kācid amuṃ yamunā-jala-kūle |
mañjula-[1]vañjula-kuñja-gataṃ vicakarṣa kareṇa dukūle ||
|| harir ... ||

1) -bañjula- L

4.6 kara-tala-tāla-tarala-[1]valayāvali-kalita-kala-svana-vaṃśe |
rāsa-rase sahanṛtya-parā hariṇā yuvatiḥ praśaśaṃse ||
|| harir ... ||

1) -balayāvali- L

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

4.7 śliṣyati kāmapi cumbati kāmapi kāmapi ramayati rāmām |
paśyati[1]sa smita[2]-cārutarām aparām anugacchati vāmām ||
|| harir ... ||

1) sasmita- A H 2) -cāru parām L H

4.8 śrījayadeva-[1]bhaṇitam idam adbhuta-keśava-keli-rahasyam |
[2]vṛndāvana-vipina lalitaṃ vitanotu śubhāni yaśasyam ||
|| harir ... ||

1) -kaver idam H 2) bṛndā° H

I.11 viśveṣām anurañjanena janayan-n-ānandam indīvara-
śreṇī-śyāmala-komalair upanayan-n-aṅgair anaṅgotsavam |
svacchandaṃ vraja-sundarībhir abhitaḥ pratyaṅgam ālīṅgitaḥ
śṛṅgāraḥ sakhi! mūrtimān iva madhau mugdho hariḥ [1]krīḍati ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
1) pātu vaḥ A *v.l.*

I.12 [1]nityotsaṅga-vasad-bhujaṅga-kavala-kleśād iveśācalaṃ
prāleya-plavanecchay[2]ānusarati śrīkhaṇḍa-śailānilaḥ |
[3]kiṃ ca snigdha-rasāla-mauli-[4]mukulāny ālokya harṣodayād
unmīlanti kuhuḥ kuhur iti kalottālāḥ pikānāṃ giraḥ ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
1) adyotsaṅga- LA, N *v.l.*; adryutsaṅga- H 2) anucarati A *v.l.* 3) kiṃcit H, N *v.l.*
4) kusumāni N *v.l.*

I.13 rāsollāsa-bhareṇa vibhrama-bhṛtām ābhīra-vāma-bhruvām
[1]abhyarṇaṃ parirabhya [2]nirbharam uraḥ premāndhayā rādhayā |
sādhu tvad-vadanaṃ sudhāmayam iti vyāhṛtya gīta-[3]stuti-
vyājād udbhaṭa-cumbitaḥ smita-manohārī hariḥ pātu vaḥ ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
1) abhyarṇe L A, N *v.l.* 2) nirbhara-sukham H *v.l.* 3) śruti- N *v.l.*

iti śrījayadeva-kṛtau gītagovinde sāmoda-dāmodaro nāma prathamaḥ sargaḥ ||

* * *

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

II.1 viharati vane rādhā sādhāraṇa-praṇaye harau
vigalita-nijotkarṣād īrṣyā-vaśena gatānyataḥ |
kvacid api latā-kuñje guñjan-madhuvrata-[1]maṇḍalī-
mukhara-śikhare līnā dīnāpy uvāca rahaḥ sakhīm ||

Mètre : hariṇī.
1) -maṇḍali N *v.l.*

prabandhaḥ 5
gurjarī-rāgeṇa [1]yati-tālena gīyate |

5.1 sañcarad-adhara-sudhā-madhura-dhvani-mukharita-mohana-vaṃśam |
calita-dṛg-añcala-cañcala-mauli-kapola-vilola-vataṃsam ||
|| rāse harim iha vihita-vilāsam
smarati mano mama kṛta-parihāsam ||

1) rūpaka- N *v.l.*; pratimaṇṭha- H, N *v.l.*

5.2 candraka-cāru-mayūra-śikhaṇḍaka-maṇḍala-[1]valayita-keśam |
pracura-purandara-dhanur anurañjita-medura-[2]mudira-suveśam ||
|| rāse ... ||

1) -balayita- L 2) -mudita- H *v.l.*; -mudišta (?) A *v.l.*

5.3 gopa-kadamba-nitambavatī-mukha-cumbana-[1]lambhita-lobham |
bandhujīva-madhurādhara-pallavam ullasita-smita-śobham ||
|| rāse ... ||

1) -laṃbita- N *v.l.*

5.4 vipula-pulaka-bhuja-pallava-[1]valayita-[2]ballava-yuvati-sahasram |
kara-caranorasi maṇi-[3]gaṇa-bhūṣaṇa-kiraṇa-vibhinna-[4]tamisram ||
|| rāse ... ||

1) -balayita- L 2) -vallava- H 3) -maya- N *v.l.* 4) -tamiśra(sra)m A; tamiśram N *v.l.*

5.5 jalada-paṭala-[1]calad-indu-vinindaka-candana-tilaka-lalāṭam |
[2]pīna-payodhara-[3]parisara-mardana-nirdaya-hṛdaya-kapāṭam ||
|| rāse ... ||

1) -valad- A, N *v.l.* 2) pīnadhanastanamaṇḍala- A *v.l.* 3)-parisaṃmardana- N *v.l.*

5.6 maṇimaya-makara-manohara-kuṇḍala-maṇḍita-gaṇḍam udāram |
pīta-vasanam anugata-muni-manuja-surāsura-vara-parivāram ||
|| rāse ... ||

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

5.7 viśada-kadamba-tale militaṃ kali-kaluṣa-bhayaṃ śamayantam |
māṃ api kim api[1]tarańgad-anańga-dṛśā manasā ramayantam ||
|| rāse ... ||

1) tarala-tarańgad-anańga-dṛśā N kuraṅga-tarańgad-anańga-dṛśā A tarańgaṃ tarańgad- A *v.l.*
Note : N et A sont incorrects *m.c.*

5.8 śrījayadeva-bhaṇitam [1]atisundara-mohana-madhuripu-rūpam |
hari-caraṇa-smaraṇaṃ prati saṃprati puṇyavatām anurūpam ||
|| rāse ... ||

1) iti A *v.l.*

II.2 gaṇayati guṇa-grāmaṃ bhrāmaṃ bhramād api nehate
vahati ca [1]parītoṣaṃ doṣaṃ vimuñcati dūrataḥ |
yuvatiṣu [2]valat-tṛṣṇe kṛṣṇe vihāriṇi māṃ vinā
punar api mano vāmaṃ kāmaṃ karoti karomi kim ||

Mètre : hariṇī.
1) parītoṣaṃ L A paritoṣaṃ N H incorrect *m.c.* 2) calat- A, N *v.l.*

prabandhaḥ 6
[1]mālavagauḍa-rāgeṇa ekatālī-tālena [2]ca gīyate ||

6.1 [3]nibhṛta-nikuñja-gṛhaṃ gatayā niśi rahasi [4]nilīya vasantam |
[5]cakita-vilokita-sakala-diśā rati-[6]rabhasa-[7]bhareṇa hasantam ||
|| sakhi! he keśimathanam udāram
ramaya mayā saha madana-manoratha-bhāvitayā savikāram ||

1) mālava- A ; gauḍamālava- N A *v.l.* 2) om L 3) niśata- A *v.l.* 4) nilīlaya A *v.l.* 5) kintavilokita- A *v.l.* 6) rasasa- A *v.l.* 7) -rasena A H, N *v.l.*

6.2 prathama-samāgama-lajjitayā paṭu-cāṭu-śatair anukūlam |
mṛdu-madhura-smita-bhāṣitayā śithilī-kṛta-jaghana-dukūlam ||
|| sakhi! ... ||

6.3 [1]kisalaya-[2]śayana-niveśitayā ciram urasi mamaiva śayānam |
kṛta-parirambhaṇa-cumbanayā parirabhya kṛtādhara-pānam ||
|| sakhi! ... ||

1) kisalaya- L A, N *v.l.* 2) -nalina- A *v.l.*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

6.4 alasa-nimīlita-[1]locanayā pulakāvali-lalita-kapolam |
śramajala-[2]sikta-kalevarayā vara-madana-madād atilolam ||
|| sakhi! ... ||

1) -vilocanayā N *v.l.* 2) -sakala- N; -çakala- N *v.l.*

6.5 kokila-kalarava-kūjitayā jita-manasija-tantra-vicāram |
ślatha-kusumākula-kuntalayā nakha-likhita-ghana-stana-bhāram ||
|| sakhi! ... ||

6.6 caraṇa-raṇita-maṇi-nūpurayā paripūrita-surata-vitānam |
mukhara-viśṛṅkhala-mekhalayā sakaca-graha-cumbana-dānam ||
|| sakhi! ... ||

6.7 rati-sukha-samaya-[1]rasālasayā dara-mukulita-nayana-sarojam |
niḥsaha-nipatita-tanu-latayā madhusūdanam udita-manojam ||
|| sakhi! ... ||

1) -raśalaśayā A *v.l.*

6.8 śrījayadeva-bhaṇitam idam atiśaya-madhuripu-nidhuvana-śīlam |
sukham utkaṇṭhita-[1]gopa-[2]vadhū-kathitaṃ vitanotu [3]salīlam ||
|| sakhi! ... ||

1) -rādhikayā kathitaṃ N *v.l.* 2) -badhū- L 3) -sasīlam H

II.3 hasta-[1]srasta-vilāsa-vaṃśam anṛju-bhrūvallimad-ballavī-
[2]vṛndotsāri-dṛg-anta-vīkṣitam ati-svedārdra-gaṇḍa-sthalam |
mām udvīkṣya [3]vilajjitaṃ smita-sudhā-mugdhānanaṃ kānane
govindaṃ vraja-sundarī-gaṇa-vṛtaṃ paśyāmi hṛṣyāmi ca ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
1) -śrasta- L 2) vṛndotsāha- A *v.l.* 3) vilakṣitaṃ A, vilakṣita-smita- L vilajjita- N A *v.l.*

II.4 [1]durāloka-stoka-[2]stabaka-[3]navakāśoka-latikā-
[4]vikāsaḥ kāsāropavana-[5]pavano 'pi vyathayati |
api bhrāmyad-bhṛṅgī-raṇita-ramaṇīyā na mukula-
prasūtiś cūtānāṃ sakhi! [6]śikhariṇīyaṃ sukhayati ||

Mètre : śikhariṇī.
1) durālokaḥ N *v.l.* 2) -stavaka- L 3) -navikā- N *v.l.* 4) vikāśaḥ L A, N *v.l.*
5) -yavano A -pavano 'yaṃ māṃ A *v.l.* 6) śikhariṇāṃ sukhayati H

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

II.5[a] sākūta-smitam ākulākula-galad-dhamillam ullāsita-
bhrūvallīkam alīka-darśita-bhujā-[1]mūlordhva-[2]hasta-stanam |
gopīnāṃ nibhṛtaṃ nirīkṣya [3]gamitākāṅkṣaś ciraṃ cintayan-
n-antar-mugdha-[4]manoharaṃ haratu vaḥ kleśaṃ navaḥ keśavaḥ ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
a) om. A 1) -bālārddha- L -mūlārdha- N *v.l.* 2) -dṛṣṭa- N *v.l.* 3) dayitā- L; gamitāśaṅkaś N *v.l.* 4) manoharo L, N *v.l.*

iti jayadeva-kṛtau gītagovinde aklesa-keśavo nāma dvitīyaḥ sargaḥ ||

* * *

III.1 kaṃsārir api saṃsāra-vāsana-[1]bandha-śṛṅkhalām |
rādhām ādhāya hṛdaye tatyāja vrajasundarīḥ ||

Mètre : śloka.
1) -baddha- H

III.2 itas tatas tām anusṛtya rādhikām
anaṅga-bāṇa-vraṇa-khinna-mānasaḥ |
kṛtānutāpaḥ sa kalinda-nandinī-
taṭānta-kuñje [1]viṣasāda mādhavaḥ ||

Mètre : vaṃśastha.
1) niṣasāda L, N A *v.l.*

prabandhaḥ 7
gurjarī-rāga-[1]yati-tālābhyāṃ gīyate

7.1 mām iyaṃ calitā vilokya vṛtaṃ [2]vadhū-nicayena |
sāparādhatayā [3]mayāpi na [4]vāritā 'tibhayena ||
|| hari hari hatādaratayā gatā sā kupiteva ||

1) -maṭha- H; maṇṭha- N *v.l.* 2) badhū- L 3) vyāpi A 4) nivāritā H, A *v.l.*

7.2 kiṃ karişyati kiṃ vadişyati sā ciraṃ viraheṇa |
[1]kiṃ dhanena janena [2]kiṃ mama jīvitena gṛheṇa ||
|| hari hari... ||

1) kiṃ janena dhanena kiṃ mama kiṃ gṛheṇa sukhena H; kiṃ kiṃ dhanena janena kiṃ mama jīvitena sukhena kim A *v.l.* 2) mama kiṃ gṛheṇa sukhena N *v.l.*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

7.3 cintayāmi tad-ānanaṃ kuṭila-bhru-[1]kopa-bhareṇa |
śoṇa-padmam ivopari-bhramatākulaṃ bhramareṇa ||
||hari hari... ||

1) -roṣa- N *v.l.*

7.4 tām ahaṃ hṛdi saṃgatām aniśaṃ bhṛśaṃ ramayāmi |
kiṃ vane 'nusarāmi tām iha kiṃ vṛthā vilapāmi ||
|| hari hari... ||

7.5 tanvi! khinnam asūyayā hṛdayaṃ tavākalayāmi |
tan na vedmi kuto gatāsi na tena te 'nunayāmi ||
|| hari hari... ||

7.6 dṛśyase purato gatāgatam eva me vidadhāsi |
kiṃ pureva sasaṃbhramaṃ parirambhaṇaṃ na dadāsi? ||
|| hari hari... ||

7.7 kṣamyatām aparaṃ kadāpi tavedṛśaṃ na karomi |
dehi sundari! darśanaṃ mama manmathena dunomi ||
|| hari hari... ||

7.8 varṇitaṃ jayadevakena harer idaṃ [1]pravaṇena |
[2]kindubilva-samudra-saṃbhava-rohiṇī-ramaṇena ||
|| hari hari... ||

1) praṇatena N *v.l.* 2) kinduvilva L; tindubilva A, N *v.l.*; kendubilva N *v.l.*

III.3 hṛdi [1]bisa-latā-hāro nāyaṃ bhujaṅgama-nāyakaḥ
kuvalaya-dala-śreṇī kaṇṭhe na sā garala-dyutiḥ |
malayaja-rajo nedaṃ bhasma priyā-rahite mayi
prahara na hara-bhrāntyā 'naṅga! krudhā kimu dhāvasi? ||

Mètre : hariṇī.
1) viṣa- L, N *v.l.*; biśa- A

III.4 pāṇau mā kuru cūta-sāyakam amuṃ mā cāpam āropaya
krīḍā-nirjita-viśva! mūrcchita-janāghātena kiṃ pauruṣam |
tasyā eva mṛgīdṛśo [1]manasija! [2]preṅkhat-[3]kaṭākṣāśuga-
śreṇī-jarjaritaṃ manāg api mano nādyāpi [4]saṃdhukṣate ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
1) smaraśarodañcat-kaṭa- N *v.l.* 2) prekṣ(?ṅkh)at H 3) kaṭākṣānala-jvālā-jarjaritaṃ N *v.l.* 4) saṃdhukṣyate N *v.l.*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

III.5 bhrū-pallavaṃ dhanur apāṅga-taraṅgitāni
[1]bāṇā guṇaḥ śravaṇa-pālir iti smareṇa |
tasyām anaṅga-jaya-jaṅgama-devatāyām
astrāṇi nirjita-jaganti kim arpitāni? ||

Mètre : vasantatilaka.
1) vāṇā L

III.6 bhrū-cāpe nihitaḥ kaṭākṣa-viśikho nirmātu marma-vyathāṃ
śyāmātmā kuṭilaḥ karotu [1]kabarī-bhāro 'pi mārodyamam |
mohaṃ tāvad ayaṃ ca tanvi! tanutām bimbādharo rāgavān
[2]sadvṛttaḥ stana-maṇḍalas tava kathaṃ prāṇair mama krīḍati? ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
1) kavarī- L 2) sadvṛtta-stana- H

III.7 tāni sparśa-sukhāni te ca taralāḥ snigdhā [1]dṛśor vibhramās
tad vaktrāmbuja-saurabhaṃ sa ca sudhā-syandī girāṃ vakrimā |
sā bimbādhara-mādhurīti viṣayāsaṅge 'pi cen mānasaṃ
tasyāṃ lagna-samādhi hanta viraha-vyādhiḥ kathaṃ[2]vardhate? ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
1) dṛśo L 2) vartate L, N *v.l.*

III.8[a] tiryak-kaṇṭha-vilola-mauli-taralottaṃsasya vaṃśoccarad-
[1]dīpti-sthāna-kṛtāvadhāna-lalanā-lakṣair [2]na saṃlakṣitāḥ |
[3]saṃmugdhe madhusūdanasya madhure rādhā-mukhendau [4]sudhā-
sāre kandalitāś ciraṃ [5]dadatu vaḥ kṣemaṃ kaṭākṣormayaḥ ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
a) om A 1) gīta- L, gīti H, N *v.l.* 2) om. N *v.l.* 3) saṃmugdhaṃ L, N *v.l.*
4) mṛdu-spandaṃ L, N *v.l.*; mṛdu-syandaṃ H 5) dadhatu L, N *v.l.*

iti śrījayadeva-kṛtau śrīgītagovinde mugdha-madhusūdano nāma tṛtīyaḥ sargaḥ ||

* * *

IV.1 yamunā-tīra-vānīra-nikuñje mandam āsthitam |
prāha prema-bharodbhrāntaṃ mādhavaṃ rādhikā-sakhī ||

Mètre : śloka.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

prabandhaḥ 8
[1]karṇāṭa-rāgaikatālī-tālābhyāṃ gīyate ||

8.1 nindati candanam indu-kiraṇam anuvindati khedam adhīram |
vyāla-nilaya-milanena garalam iva kalayati malaya-samīram ||
|| [2]mādhava! manasija-viśikha-bhayād iva bhāvanayā tvayi līnā ||
[2]sā virahe tava dīnā ||

1) kānaḍa- A; kānara- N *v.l.* 2) les lignes c) et d) changent de place L A H, N *v.l.*

8.2 avirala-nipatita-madana-śarād iva bhavad-avanāya viśālam |
svahṛdaya-marmaṇi varma karoti sajala-nalinī-dala-jālam ||
|| mādhava! ... ||

8.3 kusuma-viśikha-śara-talpam analpa-vilāsa-kalā-kamanīyam |
vratam iva tava parirambha-sukhāya karoti kusuma-śayanīyam ||
|| mādhava! ... ||

8.4 vahati ca [1]calita-vilocana-jala-[2]bharam ānana-kamalam udāram |
vidhum iva vikaṭa-vidhuntuda-danta-dalana-galitāmṛta-dhāram ||
|| mādhava! ... ||

1) balita- L; galita- A; valita- H, N *v.l.* 2)-dharam L A H, N *v.l.*

8.5 vilikhati rahasi kuraṅga-madena bhavantam asama-śara-bhūtam |
praṇamati makaram adho vinidhāya kare ca śaraṃ nava-cūtam ||
|| mādhava! ... ||

8.6[a] dhyāna-layena puraḥ parikalpya bhavantam atīva durāpam |
[1]vilapati hasati viṣīdati roditi cañcati muñcati tāpam ||
|| mādhava! ... ||

a) 8.6 suit 8.7 dans L A H 1) vilikhati N *v.l.*

8.7 pratipadam idam api nigadati mādhava! tava caraṇe patitāham ||
tvayi vimukhe mayi sapadi sudhā-nidhir api tanute tanu-dāham ||
|| mādhava! ... ||

8.8 śrījayadeva-bhaṇitam idam adhikaṃ yadi manasā naṭanīyam |
hari-virahākula-[1]ballava-yuvati-sakhī-vacanaṃ paṭhanīyam ||
|| mādhava! ... ||

1) -vallava- H

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

IV.2 āvāso vipināyate priya-sakhī-mālāpi [1]jālāyate
tāpo [2]'pi śvasitena dāva-dahana-jvālā-kalāpāyate |
sāpi tvad-viraheṇa hanta hariṇī-rūpāyate hā katham
kandarpo 'pi yamāyate viracayañ śārdūla-vikrīḍitam ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
1) jvālāyate N *v.l.* 2) niḥśvasitena H, N *v.l.*

prabandhaḥ 9
[1]deśākha-rāgaikatālī-tālābhyāṃ gīyate |

9.1 stana-vinihitam api hāram udāram |
sā manute [2]kṛśa-tanur iva bhāram ||
|| rādhikā [3]tava virahe keśava ||

1) deśāga- L, N *v.l.*; desākhya- A; deśāṣa- N *v.l.* 2) kṛśa-tanu-rati-bhāram A, N *v.l.*
3) virahe tava H, N *v.l.*

9.2 sarasa-masṛṇam api malayaja-paṅkam |
paśyati viṣam iva vapuṣi saśaṅkam ||
|| rādhikā... ||

9.3 śvasita-[1]pavanam anupama-pariṇāham |
madana-dahanam iva vahati sadāham ||
|| rādhikā... ||

1) vapanam A (sic!)

9.4 diśi diśi kirati sajala-kaṇa-jālam |
nayana-nalinam iva vigalita-nālam ||
|| rādhikā... ||

9.5[a] tyajati na pāṇi-talena kapolam |
bāla-śaśinam iva sāyam alolam ||
|| rādhikā... ||

a) L A H inverse 9.5 et 9.6

9.6 nayana-viṣayam api [1]kisalaya-talpam |
[2]kalayati vihita-hutāśa-vikalpam ||
|| rādhikā... ||

1) kiśalaya- L A, N *v.l.* 2) gaṇayati L

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

9.7 harir iti harir iti japati sakāmam |
viraha-vihita-maraṇeva nikāmam ||
||rādhikā...||

9.8 śrījayadeva-bhaṇitam iti gītam |
sukhayatu keśava-padam upanītam ||
|| rādhikā... ||

IV.3 sā romāñcati sītkaroti vilapaty utkampate tāmyati
dhyāyaty udbhramati pramīlati pataty udyāti mūrcchaty api |
[1]etāvaty atanu-jvare vara-tanur jīven na kiṃ te rasāt
svarvaidya-pratima! prasīdasi [2]yadi tyakto 'nyathā [3]hastakaḥ ||

Mètre : śārdūlavikrīdita.
1) etādṛśya tanu- N *v.l.* 2) na cet N *v.l.* 3) nāntakaḥ A; 'thāsyantakaḥ N *v.l.*

IV.4 smarāturāṃ [1]daivata-vaidya-hṛdya!
tvad-aṅga-saṅgāmṛta-mātra-sādhyām |
[2]nivṛtta-bādhāṃ kuruṣe na rādhām
[3]upendra! vajrād api dāruṇo 'si ||

Mètre : upendravajra.
1) daivata vaidya kṛtya A 2) vimukta- L A H, N *v.l.* 3) upendra-vajrād L, N *v.l.*

IV.5 kandarpa-jvara-[1]saṃjvarātura-tanor āścaryam asyāś ciraṃ
cetaś candana-candramaḥ kamalinī-cintāsu [2]saṃtāmyati |
kiṃtu [3]klānti-[4]vaśena [5]śītala-[6]tanuṃ tvām ekam eva priyaṃ
dhyāyantī rahasi sthitā [7]katham api kṣīnā kṣaṇaṃ prāṇiti ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
1) saṃjvarākula- L, N *v.l.* 2) yat tāmyati N *v.l.* 3) kṣānti- L; utkrānti N *v.l.*; krānti N *v.l.* 4) -rasena H, N *v.l.* 5) śītalataraṃ N *v.l.* 6) -tanu A 7) kṣaṇam api H, N *v.l.*

IV.6 kṣaṇam api virahaḥ purā na sehe
nayana-[1]nimīlana-khinnayā [2]yayā te |
[3]śvasiti katham asau rasāla-śākhāṃ
cira-[4]viraheṇa vilokya puṣpitāgrām ||

Mètre : puṣpitāgra.
1) -nimīlita- A *v.l.* 2) 'nayā N *v.l.*; tathā te A *v.l.* 3) śvaśiti L 4) -virahe 'pi N *v.l.*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

IV.7[a] vṛṣṭi-vyākula-gokulāvana-[1]rasād uddhṛtya govardhanaṃ
bibhrad ballava-vallabhābhir adhikānandāc ciraṃ cumbitaḥ |
[2]darpeṇeva tad-arpitādhara-taṭī-sindūra-mudrāṅkito
[3]bāhur gopa-tanos tanotu bhavatāṃ śreyāṃsi kaṃsadviṣaḥ ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.

1) -vaśād L, N *v.l.* 2) darpeṇaiva L H, N *v.l.* 3) vāhur L

a) A : vṛṣṭi-vyākula-gokulāvana-vaśād uddhṛtya govardhanaṃ
bibhrad gopa-tanos tanote bhavataḥ śreyāṃsi kaṃsadviṣaḥ |
darpenaiva tad-arpitādhara-taṭī sindūra-mudrāṅkito
bāhur ballava-vallabhābhir adhikānandāc ciraṃ cumbitaḥ ||

iti śrījayadeva-kṛtau śrīgītagovinde snigdha-madhusūdano nāma caturthaḥ sargaḥ ||

* * *

V.1 aham iha nivasāmi yāhi rādhām
anunaya mad-vacanena cānayethāḥ |
iti madhuripuṇā sakhī niyuktā
svayam idam etya punar jagāda rādhām ||

Mètre : puṣpitāgrā

prabandhaḥ 10

[1]deśīvarāḍīrāgena [2]rūpakatālena gīyate |

10.1 vahati malaya-samīre madanam upanidhāya |
sphuṭati kusuma-nikare virahi-hṛdaya-dalanāya ||
|| tava virahe vanamālī [3]sakhi! sīdati ||

1) varāḍī- N *v.l.*; deśākha-, goḍī A *v.l.* 2) paḍimaṭha- A *v.l.* 3) sakhi he sīdati rādhe H *v.l.*

10.2 dahati śiśira-mayūkhe maraṇam anukaroti |
patati madana-viśikhe [1]vilapati vikalataro 'ti ||
|| tava virahe ... ||

1) manasijam anudunoti H *v.l.*

10.3 dhvanati madhupa-samūhe śravaṇam apidadhāti |
manasi [1]kalita-virahe niśi [2]niśi rujam upayāti ||
|| tava virahe ... ||

1) valita- L H, N *v.l.*; calita- A, N *v.l.* 2) (niśi) H

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

10.4 vasati vipina-vitāne tyajati lalita-dhāma |
luṭhati dharaṇi-śayane bahu vilapati tava nāma ||
|| tava virahe ... ||

10.5 bhaṇati kavi-jayadeve [1]viraha-vilasitena |
[2]manasi rabhasa-vibhave harir udayatu sukṛtena ||
|| tava virahe ... ||

1) virahi- L A 2) manasija-rasa-vibhave A *v.l.*; manasija-rabhasa-vibhave A *v.l.*

V.2 pūrvaṃ yatra samaṃ tvayā ratipater [1]āsāditāḥ siddhayas
tasmin-n-eva nikuñja-manmatha-mahātīrthe [2]punar mādhavaḥ |
dhyāyaṃs tvām aniśaṃ japan-n[3]-api tavai[4]vālāpa-mantrāvalīṃ
bhūyas tvat-kuca-kumbha-nirbhara-parīrambhāmṛtaṃ vāñcati ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
1) āsāditās H 2) vasan N *v.l.* 3) iha N *v.l.* 4) nāma-mantrāvalīṃ N *v.l.*

prabandhaḥ 11
gurjarī-rāgeṇa ekatālī-tālena gīyate |

11.1 rati-sukha-sāre gatam abhisāre madana-manohara-[1]veṣam |
na kuru nitambini! gamana-vilambanam anusara taṃ hṛdayeśam ||
|| dhīra-samīre yamunā-tīre vasati vane vanamālī |
[a]gopī-pīna-payodhara-[2]mardana-cañcala-kara-yuga-śālī ||

a; om L 1) veśam L, N *v.l.* 2) parisara-mardana-kara- N *v.l.*; mardana-cañcat-kara- N *v.l.*

11.2 nāma-sametaṃ kṛta-saṅketaṃ vādayate mṛdu-veṇum |
bahu [1]manute 'tanu te tanu-saṃgata-pavana-calitam api reṇum ||
|| dhīra-samīre ... ||

1) manute tanu te L, N *v.l.*; manute nanu te A; manute tanute A *v.l.*

11.3 patati [1]patatre vicalati patre śaṅkita-bhavad-upayānam |
racayati śayanaṃ sacakita-nayanaṃ paśyati tava panthānam ||
|| dhīra-samīre ... ||

1) patatriṇi vicalita-patre N *v.l.*

11.4 mukharam adhīraṃ tyaja mañjīraṃ ripum iva [1]keli-sulolam |
cala sakhi! kuñjaṃ satimira-puñjaṃ śīlaya nīla-nicolam ||
|| dhīra-samīre ... ||

1) keliṣu lolam H, N *v.l.*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

11.5 urasi murārer upahita-hāre ghana iva tarala-balāke |
taḍid iva pīte! rati-viparīte rājasi sukṛta-vipāke ||
|| dhīra-samīre ... ||

11.6 vigalita-vasanaṃ [1]parihṛta-rasanaṃ ghaṭaya jaghanam apidhānam |
[2]kisalaya-śayane paṅkaja-nayane nidhim iva harṣa-[3]nidhānam ||
|| dhīra-samīre ... ||

1) parihata- L, N *v.l.* 2) kiśalaya- L A 3) nidhānam L A H, N *v.l.*; nidānam N

11.7 harir abhimānī rajanir idānīm iyam api yāti virāmam |
kuru mama vacanaṃ satvara-[1]racanaṃ pūraya madhuripu-kāmam ||
|| dhīra-samīre ... ||

1) -gamanam N *v.l.*

11.8 śrījayadeve kṛta-hari-seve bhaṇati parama-ramaṇīyam
pramudita-hṛdayaṃ harim atisadayaṃ namata sukṛta-kamanīyam ||
|| dhīra-samīre... ||

V.3 vikirati muhuḥ śvāsān [1]āśāḥ puro muhur īkṣate
praviśati muhuḥ kuñjaṃ [2]guñjan muhur bahu [3]tāmyati |
racayati muhuḥ śayyāṃ paryākulaṃ muhur īkṣate
madana-kadana-klāntaḥ kānte! priyas tava vartate ||

Mètre : hariṇī.
1) nāsāpuro N H *v.l.*; nāsāṃ H *v.l.* 2) kūjan muhus tāmyati N *v.l.* 3) tāmyate L

V.4 tvad-[1]vāmyena samaṃ samagram adhunā tigmāṃśur astaṃ gato
govindasya manorathena ca samaṃ prāptaṃ tamaḥ sāndratām |
kokānāṃ karuṇa-[2]svanena sadṛśī dīrghā mad-abhyarthanā
tan mugdhe! viphalaṃ vilambanam asau ramyo 'bhisāra-kṣaṇaḥ ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
1) -vākyena L A H, N *v.l.*; -bāṣpeṇa N H *v.l.* 2) svareṇa N *v.l.*

V.5 āśleṣād anu cumbanād anu nakhollekhād anu svāntaja-
prodbodhād anu saṃbhramād anu ratārambhād anu prītayoḥ |
[1]anyārthaṃ gatayor [2]bhramān militayoḥ saṃbhāṣanair jānator
dampatyor [3]iha ko [4]na ko na tamasi vrīḍā-vimiśro rasaḥ ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
1) anyonyaṃ A *v.l.* 2) kramān A; śramān N *v.l.* 3) niśi N *v.l.* 4) nu H *v.l.*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

V.6 sabhaya-cakitaṃ [1]vinyasyantīṃ [2]dṛśaṃ timire pathi
pratitaru muhuḥ sthitvā mandaṃ padāni vitanvatīm |
katham api rahaḥ prāptām aṅgair anaṅga-taraṅgibhiḥ
sumukhi! subhagaḥ paśyan sa tvām [3]upaitu [4]kṛtārthatām ||

Mètre : hariṇī.
1) vinaśyatīm N *v.l.* 2) dṛśau L H, N *v.l.* 3) upaiti H, N *v.l.* 4) kṛthārthām L, N *v.l.*; incorrect *m.c.*

V.7[a] rādhā-mugdha-mukhāravinda-madhupas trailokya-mauli-sthalī-
nepathyocita-nīla-ratnam [1]avanī-bhārāvatārāntakaḥ |
[2]svacchandaṃ vrajasundarī-jana-manas-toṣa-[3]pradoṣodayaḥ
kaṃsadhvaṃsana-dhūmaketur avatu tvāṃ devakī-nandanaḥ ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
a) om A 1) pṛthvīm N *v.l.* 2) svacchanda- L, N *v.l.* 3) pradoṣaś ciraṃ L H, N *v.l.*

iti śrījayadeva-kṛtau śrīgītagovinde 'bhisārikā-varṇane sākāṅkṣa-puṇḍarīkākṣo nāma pañcamaḥ sargaḥ ||

* * *

VI.1 atha tāṃ gantum aśaktāṃ
ciram anuraktāṃ latā-gṛhe dṛṣṭvā |
tac-caritaṃ govinde
manasija-mande sakhī prāha ||

Mètre : āryā.

prabandhaḥ 12
[1]guṇakarī-rāgeṇa rūpaka-tālena gīyate |
12.1 paśyati diśi diśi rahasi bhavantam |
[2]tad-adhara-madhura-madhūni pibantam ||
|| nātha hare![4]sīdati rādhā [3]"vāsagṛhe ||

1) goṇḍakirī- L, N *v.l.*; goṇḍakarī- N *v.l.*; gaṇakarau- A *v.l.*; naṭa- A *v.l.* 2) tvad- N *v.l.* 3) vāsagṛhe L A, N *v.l.* 4) virahe tava sīdati rādhā A *v.l.*

12.2 tvad-abhisaraṇa-rabhasena [1]valantī |
patati padāni kiyanti calantī ||
|| nātha hare! ... ||

1) calantī N *v.l.*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

12.3 vihita-viśada-[1]bisa-[2]kisalaya-valayā |
jīvati param iha tava rati-kalayā ||
|| nātha hare! ... ||

1) -viśa- L 2) -kiśalaya- L

12.4 muhur avalokita-[1]maṇḍana-līlā |
madhuripur aham iti bhāvana-śīlā ||
|| nātha hare! ... ||

1) -maṇḍala- N *v.l.*

12.5 tvaritam upaiti na katham abhisāram |
harir iti vadati sakhīm anuvāram ||
|| nātha hare! ... ||

12.6 śliṣyati cumbati jaladhara-kalpam |
harir upagata iti timiram analpam ||
|| nātha hare! ... ||

12.7 bhavati vilambini vigalita-lajjā |
vilapati roditi vāsaka-sajjā ||
|| nātha hare! ... ||

12.8 śrījayadeva-kaver idam uditam |
rasika-janaṃ tanutām atimuditam ||
|| nātha hare! ... ||

VI.2 vipula-pulaka-pāliḥ sphīta-sītkāram antar-
janita-[1]jaḍima kāku-vyākulaṃ vyāharantī |
tava kitava! [2]vidhāyāmanda-kandarpa-cintāṃ
rasa-[3]jala-nidhi-magnā dhyāna-lagnā mṛgākṣī ||

Mètre : mālinī.
1) -jaḍima- A, N *v.l.* 2) vidhatte 'manda- H; vidhatte 'manda-kandarpa-cintā-jvara-jala-nidhi-magnā H *v.l.* 3) -jaladhi-nimagnā L A, N *v.l.*

VI.3 aṅgeṣv ābharaṇaṃ karoti bahuśaḥ patre 'pi saṃcāriṇi
prāptaṃ tvāṃ pariśaṅkate vitanute śayyāṃ ciraṃ dhyāyati |
ity ākalpa-vikalpa-talpa-racanā-saṅkalpa-līlā-śata-
[1]vyāsaktāpi vinā tvayā vara-tanur [2]naiṣā niśāṃ neṣyati ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
1) vyāsaṅge 'pi N *v.l.* 2) naikā N *v.l.*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

VI.4[a] kiṃ viśrāmyasi kṛṣṇa-bhogi-bhavane bhāṇḍīra-bhūmīruhi
bhrāntar yāsi na dṛṣṭi-gocaram itaḥ sānanda-nandāspadam |
rādhāyā vacanaṃ tad-adhvaga-mukhān [1]nandāntike gopato
govindasya jayanti sāyam [2]atithi-prāśastya-garbhā giraḥ ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.

a) om A 1) nandanti kecin muhur H, N *v.l.*; nandāntike śṛṇvato H *v.l.* 2) atitheḥ susnigdha-garbhā L, N *v.l.*

iti śrīgītagovinde vāsaka-sajjā-varṇane dhanya-vaikuṇṭho nāma ṣaṣṭhaḥ sargaḥ ||

* * *

VII.1[a] atrāntare ca kulaṭā-kula-vartma-[1]ghāta-
saṃjāta-pātaka iva sphuṭa-lāñcana-śrīḥ |
[2]vṛndāvanāntaram adīpayad aṃśu-[3]jālair
dik-sundarī-vadana-candana-[4]bindur induḥ ||

Mètre : vasantatilaka.

a) H commence le 7[e] *sarga* avec N XI.5, qu'il répète, avec quelques variantes, à sa place attendue dans le 11[e] *sarga*.

1) -pāta- L A H, N *v.l.* 2) bṛndā- H 3) -dīpair A 4) -vindur L

VII.2 prasarati[1]śaśadhara-bimbe
vihita-vilambe ca mādhave vidhurā |
viracita-[2]vividha-vilāpaṃ
sā paritāpaṃ cakāroccaiḥ ||

Mètre : āryā.

1) himakara- H 2) vividhālāpaṃ N H *v.l.*

prabandhaḥ 13
[1]mālava-rāga-[4]yati-tālābhyāṃ gīyate |
13.1 [2]kathita-samaye 'pi harir ahaha na yayau vanaṃ |
mama viphalam [3]idam amala-rūpam api yauvanam ||
|| yāmi he kam iha śaraṇaṃ sakhī-jana-
vacana-vañcitā ||

1) gauḍamālava- H, gauḍīmālava- N *v.l.*; mālavagauḍa- H *v.l* 4) parimaṭha- A; pratimaṇṭha- H, N *v.l.*; aḍa- H *v.l.* 2) lalita- N *v.l.* 3) idaṃ mama rūpam api H; etad anurūpam N H *v.l.*

13.2 yad anugamanāya niśi gahanam api śīlitam |
tena mama hṛdayam idam asama-śara-kīlitam ||
|| yāmi ... ||

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

13.3 mama maraṇam eva varam [1]iti vitatha-ketanā |
kim [2]iti viṣahāmi virahānalam acetanā ||
|| yāmi ... ||

1) ati- L A H, N *v.l.* 2) iha L H, N *v.l*

13.4 mām [1]ahaha vidhurayati [2]madhura-madhu-yāminī |
kāpi harim [3]anubhavati kṛta-sukṛta-kāminī ||
|| yāmi ... ||

1) ihaha H *v.l.*; iha H *v.l.* 2) madhu-madhura- H *v.l.* 3) anudhāvati H

13.5 ahaha kalayāmi valayādi-maṇi-bhūṣaṇam |
[1]hari-viraha-dahana-vahanena bahu-dūṣaṇam ||
|| yāmi ... |

1) hari-viraha-vanaja-dahanena H *v.l.*

13.6 kusuma-sukumāra-tanum atanu-śara-līlayā |
srag api hṛdi hanti [1]mām ativiṣama-śīlayā ||
|| yāmi ... ||

1) mām api H *v.l.*

13.7 aham iha nivasāmi [1]nagaṇita-vana-vetasā |
smarati madhusūdano mām api na cetasā ||
|| yāmi ... ||

1) na vigalita-bala-cetasā A; na gaṇita- H; vigaṇita- H *v.l.*

13.8 hari-caraṇa-śaraṇa-jayadeva-kavi-bhāratī |
vasatu hṛdi yuvatir iva komala-kalāvatī ||
|| yāmi ... ||

VII.3 tat kiṃ kām api kāminīm abhisṛtaḥ kiṃ vā [1]kalā-kelibhir
baddho bandhubhir [2]andhakāriṇi [3]vanābhyarṇe kim udbhrāmyati |
kāntaḥ klānta-manā [4]manāg api pathi prasthātum evākṣamaḥ
saṃketī-kṛta-mañju-[5]vañjula-latā-kuñje 'pi yan nāgataḥ ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
1) 'balā- N *v.l.* 2) andhakara-vipine 'bhyarṇe N *v.l.* 3) vanopānte kimu bhrāmyati A; vanopānte kim udbhrāmyati A *v.l.* 4) anāgatapathenāgantum evākṣamaḥ H *v.l.* (impossible *m.c.*) 5) -bañjula- L

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

VII.4 athāgatāṃ mādhavam antareṇa
sakhīm iyaṃ [1]vīkṣya viṣāda-mūkām |
viśaṅkamānā ramitaṃ kayāpi
janārdanaṃ dṛṣṭavad etad āha ||

Mètre : upendravajra.
1) prāpya N *v.l.*

prabandhaḥ 14
vasanta-rāga-[1]yati-tālābhyāṃ gīyate |
14.1 smara-samarocita-viracita-[2]veśā |
[3]galita-kusuma-[4]dara-vilulita-keśā ||
|| [5]kāpi madhuripuṇā
vilasati yuvatir adhika-guṇā ||

1) ekatālī- A H, N *v.l.* 2) -veṣā H *v.l.* 3) lalita- H *v.l.* 4) -bhara- N *v.l.*
5) kāpi capalā madhu- N H *v.l.*

14.2 hari-parirambhaṇa-[1]valita-vikārā |
kuca-kalaśopari taralita-hārā ||
|| kāpi ... ||

1) -calita- A, N *v.l.*

14.3 [1]vicala-dalaka-lalitānana-candrā |
tad-adhara-pāna-rabhasa-kṛta-tandrā ||
|| kāpi ... ||

1) vikaca-jalaja- A; vikaca, vikala- H *v.l.*

14.4 cañcala-kuṇḍala-[1]dalita-kapolā |
mukharita-rasana-jaghana-gati-lolā ||
|| kāpi ... ||

1) -lalita- H, N A *v.l.*; -kalita- H *v.l.*

14.5 dayita-vilokita-lajjita-hasitā |
bahuvidha-kūjita-rati-rasa-rasitā ||
|| kāpi ... ||

14.6 vipula-pulaka-pṛthu-vepathu-bhaṅgā |
śvasita-nimīlita-vikasad-anaṅgā ||
|| kāpi ... ||

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

14.7 śramajala-kaṇa-bhara-subhaga-śarīrā |
paripatitorasi rati-raṇa-dhīrā ||
|| kāpi ... ||

14.8 [1]śrījayadeva-bhaṇita-hari-ramitam |
kali-kaluṣaṃ [2]janayatu pariśamitam ||
|| kāpi ... ||

1) śrījayadeva-bhaṇitam abhilikhitam | kali-kaluṣaṃ śamayatu hari-ramitam A *v.l.*
2) śamayatu N *v.l.*

VII.5 viraha-pāṇḍu-murāri-mukhāmbuja-
dyutir ayaṃ tirayan-n-[1]api [2]vedanām |
vidhur atīva tanoti manobhuvaḥ
suhṛdaye hṛdaye madana-vyathām ||

Mètre : drutavilambita.
1) iva N *v.l.* 2) cetanām A *v.l.*

prabandhaḥ 15
gurjarī-rāgaikatālī-tālena gīyate |
15.1 samudita-madane [1]ramaṇī-vadane cumbana-[2]valitādhare |
mṛgamada-tilakaṃ likhati sapulakaṃ mṛgam iva rajanī-kare ||
|| ramate yamunā-pulina-vane
vijayī murārir adhunā ||

1) ramaṇīya- A *v.l.* 2) -calita- A *v.l.*

15.2[a] ghana-caya-rucire racayati cikure taralita-taruṇānane |
[1]kurabaka-kusumaṃ capalā-suṣumaṃ ratipati-mṛga-kānane ||
|| ramate ... ||

a) H inverse 15.2 et 15.3 1) kuruvaka- L; kurubaka A H, N *v.l.*

15.3 ghaṭayati [1]sughane [2]kuca-yuga-gagane mṛgamada-ruci-[3]rūṣite |
[4]maṇisaram amalaṃ tāraka-paṭalaṃ nakha-pada-śaśi-bhūṣite ||
|| ramate ... ||

1) saghane H 2) cayukuga-gagane H 3) bhūṣite H *v.l.* 4) maṇiśaram L

15.4 jita-[1]bisa-śakale mṛdu-bhuja-yugale [2]kara-tala-nalinī-dale |
marakata-valayaṃ madhu-kara-[3]nicayaṃ [4]vitarati hima-śītale ||
|| ramate ... ||

1) -viṣa- L, N *v.l.* 2) taralita-nalinī- H *v.l.* 3) -nilayaṃ H *v.l.* 4) vikirati N *v.l.*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

15.5 rati-gṛha-jaghane vipulāpaghane manasija-kanakāsane |
maṇimaya-rasanaṃ toraṇa-hasanaṃ [1]vikirati kṛta-vāsane ||
|| ramate ... ||

1) ghaṭayati N *v.l.*

15.6 carana-[1]kisalaye kamalā-nilaye nakha-maṇi-gaṇa-pūjite |
bahir [2]apavaraṇaṃ yāvaka-bharaṇaṃ janayati hṛdi yojite ||
|| ramate ... ||

1) -kiśalaye L 2) upakaraṇaṃ H *v.l.*

15.7 ramayati [1]subhṛśaṃ kām api sudṛśaṃ khala-haladhara-sodare |
kim aphalam [2]avasaṃ ciram iha virasaṃ vada sakhi! viṭapodare ||
|| ramate ... ||

1) sudṛśaṃ kām api subhṛśam L H, sudṛśaṃ kām api sudṛśam A 2) avaśam A (sic!)

15.8 iha rasa-bhaṇane kṛta-hari-guṇane madhuripu-pada-sevake |
kali-yuga[1]-racitaṃ na [2]vasatu duritaṃ kavi-nṛpa-jayadevake ||
|| ramate ... ||

1) -caritaṃ L A H, N *v.l.* 2) viśatu A *v.l.*

VII.6 [1]nāyātaḥ sakhi! nirdayo yadi śaṭhas tvaṃ dūti! kiṃ dūyase?
svacchandaṃ bahu-vallabhaḥ sa ramate kiṃ tatra te dūṣaṇam? |
paśyādya priya-saṃgamāya dayitasyākṛṣyamāṇaṃ guṇair
utkaṇṭhārti-bharād iva sphuṭad idaṃ cetaḥ svayaṃ yāsyati ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
1) nāyato yadi nirdayo yadi ... H

prabandhaḥ 16
[1]deśavarāḍī-rāgena [2]rūpaka-tālena gīyate |

16.1 anila-tarala-kuvalaya-nayanena |
tapati na sā [3]kisalaya-śayanena ||
|| sakhi! yā ramitā vanamālinā ||

1) deśākha- A H, N *v.l.*; deśaṅka- N H *v.l.*; doṣākha- A *v.l.*; deśava-, devavarāḍi- H *v.l.*, mālavagauḍā- A *v.l.* 2) gauḍīvāmaṭha- A; ekatālī- H *v.l.* 3) kiśalaya- L

16.2 vikasita-sarasija-lalita-mukhena |
sphuṭati na sā manasija-viśikhena ||
|| sakhi ... ||

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

16.3 amṛta-[1]madhura-mṛdutara-vacanena |
jvalati na sā malayaja-pavanena ||
|| sakhi! ... ||

1) madhuratara-mṛdu- H *v.l.*

16.4 sthala-jalaruha-ruci-kara-caraṇena |
[1]luṭhati na sā himakara-[2]kiraṇena ||
|| sakhi! ... ||

1) dahati H, A *v.l.* 2) -karaṇena L A, N *v.l.*

16.5 sajala-jalada-[1]samudaya-rucireṇa |
[2]dalati na sā hṛdi [3]cira-viraheṇa ||
|| sakhi! ... ||

1) rucisama-rucireṇa H *v.l.* 2) dahati A *v.l.* 3) viraha-bhareṇa L, N H *v.l.*

16.6 kanaka-[1]nikaṣa-ruci-śuci-vasanena |
śvasiti na sā parijana-[2]hasanena ||
|| sakhi! ... ||

1) -nicaya- A; -nikara-, A *v.l.* 2) -hasitena A *v.l.*

16.7 sakala-bhuvana-jana-vara-taruṇena |
vahati na sā rujam atikaruṇena ||
|| sakhi! ... ||

16.8 [a]śrījayadeva-bhaṇita-[1]vacanena |
[2]pravišatu harir api hṛdayam anena ||
|| sakhi! ... ||

a) A inverse ligne a) et ligne b) 1) milanena N A *v.l.*; ramaṇena H *v.l.*
2) pravišati H *v.l.*

VII.7 manobhavānandana candanānila!
prasīda [1]re dakṣiṇa! muñca vāmatām |
kṣaṇaṃ jagat-prāṇa! [2]vidhāya mādhavaṃ
puro mama prāṇa-haro bhaviṣyasi ||

Mètre : vaṃśastha.
1) me H *v.l.* 2) nidhāya H, N A *v.l.*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

VII.8 ripur iva sakhī-saṃvāso 'yam śikhīva himānilo
viṣam iva sudhā-raśmir yasmin dunoti mano-gate |
hṛdayam adaye tasmin [1]naivaṃ punar [2]valate balāt
kuvalaya-dṛśāṃ vāmaḥ kāmo nikāma-nirańkuśaḥ ||

Mètre : hariṇī.
1) nevaṃ L H; neva A 2) valite H

VII.9 [1]bādhāṃ vidhehi malayānila! pañca-bāṇa!
prāṇān gṛhāṇa na gṛhaṃ punar [2]āśrayiṣye |
kiṃ te kṛtānta-bhagini! kṣamayā taraṅgair
aṅgāni siñca mama śāmyatu deha-dāhaḥ ||

Mètre : vasantatilaka.
1) vādhāṃ L 2) āgamiṣye H *v.l.*

VII.10[a] prātar nīla-nicolam acyutam uraḥ saṃvīta-[1]pītāṃśukaṃ
rādhāyāś cakitaṃ vilokya hasati svairaṃ sakhī-maṇḍale |
vrīḍā-cañcalam añcalaṃ nayanayor ādhāya rādhānane
[2]svādu-smera-mukho 'yam astu jagad-ānandāya nandātmajaḥ ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
a) L inverse VII.10, VIII.3 et IX.3; om A 1) pītāmbaram N *v.l.* 2) smeraḥ smera- L; svaira-smera- H; smera-smera- H *v.l.*; smeraṃ smera-, svairaṃ smera- N *v.l.*

iti śrījayadeva-kṛtau śrīgītagovinde
vipralabdhāvarṇane nāgara-nārāyaṇo
nāma saptamaḥ sargaḥ ||

* * *

VIII.1 atha katham api yāminīṃ [1]vinīya
smara-śara-jarjaritāpi sā prabhāte |
anunaya-[2]vacanaṃ vadantam agre
praṇatam api priyam āha sābhyasūyam ||

Mètre : puṣpitāgrā.
1) ninīya H *v.l.* 2) vinayam H, N *v.l.*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

prabandhaḥ 17

[1]bhairavī-rāga-[2]yati-tālābhyāṃ gīyate |

17.1 rajani-janita-guru-jāgara-rāga-kaṣāyitam alasa-[3]niveśam |
[4]vahati nayanam anurāgam iva sphuṭam udita-rasābhi[5]niveśam ||
|| hari hari yāhi mādhava! yāhi keśava! mā vada kaitava-vādam |
tām anusara sarasīruha-locana! yā tava harati viṣādam ||

1) bhairavau A 2) rūpaka- A *v.l.* 3) nimeṣam L H, N *v.l.* 4) vahasi H, N *v.l.* 5) -niveṣam L

17.2 kajjala-malina-vilocana-cumbana-[1]viracita-nīlima-rūpam |
daśana-vasanam aruṇaṃ tava kṛṣṇa! tanoti tanor anurūpam ||
|| hari hari ... ||

1) kīlita- H *v.l.*

17.3 vapur [1]anuharati tava smara-saṅgara-khara-nakhara-kṣata-rekham |
marakata-[2]śakala-kalita-kaladhauta-liper iva rati-jaya-lekham ||
|| hari hari ... ||

1) anuvahati N *v.l.* 2) -sakala- L

17.4 caraṇa-kamala-galad-alaktaka-siktam idaṃ tava hṛdayam udāram |
darśayatīva [1]bahir madana-druma-nava-[2]kisalaya-parivāram ||
|| hari hari ... ||

1) vahir L 2) -kiśalaya- L A

17.5 daśana-padaṃ bhavad-adhara-gataṃ mama janayati cetasi khedam |
kathayati katham adhunāpi mayā saha tava vapur etad abhedam ||
|| hari hari ... ||

17.6 [1]bahir iva malinataraṃ tava kṛṣṇa! mano 'pi bhaviṣyati nūnam |
katham atha vañcayase janam anugatam asama-śara-jvara-dūnam ||
|| hari hari ... ||

1) vahir L; vapur N *v.l.*

17.7 bhramati bhavān abalā-kavalāya vaneṣu kim atra vicitram |
prathayati pūtanikaiva [1]vadhū-vadha-nirdaya-bāla-caritram ||
|| hari hari ... ||

1) badhū-badha- L

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

17.8 śrījayadeva-bhaṇita-rati-vañcita-khaṇḍita-yuvati-vilāpam |
śṛṇuta sudhā-madhuraṃ vibudhā! vibudhālayato 'pi durāpam ||
|| hari hari ... ||

VIII.2 [1]tavedaṃ paśyantyāḥ prasarad-anurāgaṃ [2]bahir iva
priyā-pādālakta-cchuritam [3]aruṇa-dyoti hṛdayam |
mamādya [4]prakhyāta-praṇaya-bhara-bhaṅgena kitava!
tvad-ālokaḥ śokād api kim api lajjāṃ janayati ||

Mètre : śikhariṇī.
1) tadevaṃ A H *v.l.* 2) vahir L 3) aruṇa-cchaya-hṛdayam L A, N H *v.l.*; aruṇa-cchaya-madhuram H 4) prārabdhāt H *v.l.*

VIII.3[a] antar-mohana-mauli-ghūrṇana-[1]calan-mandāra-[2]vibhraṃśana-
[3]stambhākarṣaṇa-dṛpti-harṣaṇa-mahā-mantraḥ kuraṅgīdṛśām |
[4]dṛpyad-dānava-dūyamāna-diviṣad-durvāra-duḥkhāpadām
bhraṃśaḥ kaṃsaripor [5]vipolayatu vaḥ śreyāṃsi vaṃśī-ravaḥ ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
a) om A; ce vers se trouve à la fin du 9[e] *sarga* chez L 1) -milan- H, N *v.l.*; -valan- N *v.l.* 2) -viśraṃsana- L H, N *v.l.* 3) stabdhākarṣaṇa-dṛṣṭi- L H, N *v.l.* 4) hṛṣyad- H *v.l.* 5) vyapohatu sa vo 'śreyāṃsi L; vyapohayatu vaḥ śreyāṃsi H; vyapoharatu H *v.l.*; vyapohayatu vo 'śreyāṃsi N *v.l.*

iti śrījayadeva-ddhṛtau śrīgītagovinde khaṇḍitāvarṇane vilakṣya-lakṣmī-patir nāmāṣṭamaḥ sargaḥ ||

* * *

IX.1 [1]tām atha manmatha-khinnāṃ
rati-[2]rasa-bhinnāṃ viṣada-saṃpannām |
anucintita-hari-caritāṃ
kalahāntaritām uvāca [3]rahasi sakhī ||

Mètre : āryā.
1) atha tām L, N A *v.l.* 2) -rabhasa- A 3) rahaḥ L A, H *v.l.*; om A *v.l.*

prabandhaḥ 18
[1]gurjarī-rāga-[2]yati-tālābhyāṃ gīyate |
18.1 harir [3]abhisarati vahati [4]madhu-pavane |
kim aparam adhika-sukhaṃ sakhi! [5]bhavane ||
|| mādhave mā kuru mānini! mānam aye ||

1) rāmakarī- N *v.l.* 2) -rūpaka- H, N A *v.l.* 3) upasarati A *v.l.* 4) mṛdu- H *v.l.* 5) bhuvane A, N H *v.l.*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

18.2 tāla-phalād api gurum atisarasam |
[1]kiṃ viphalīkuruṣe kuca-[2]kalaśam? ||
|| mādhave ... ||

1) kimu H 2) -kalasam L

18.3 kati na kathitam idam anupadam aciram |
mā parihara harim atiśaya-ruciram ||
|| mādhave ...||

18.4 kim iti viṣīdasi rodiṣi vikalā?
vihasati yuvati-sabhā tava sakalā ||
|| mādhave ... ||

18.5 [1]sajala-[2]nalinī-dala-[3]śītala-śayane |
harim avalokaya saphalaya nayane ||
|| mādhave ... ||

1) mṛdu- N A *v.l.* 2) -nalini- L 3) -śīlita- L, N H *v.l.*

18.6 janayasi manasi kim iti guru-khedam? |
śṛṇu mama vacanam [1]anīhita-bhedam ||
|| mādhave ... ||

1) anihita- H *v.l.*

18.7 [1]harir upayātu vadatu bahu-madhuram |
kim iti karoṣi hṛdayam atividhuram? ||
|| mādhave ... ||

1) harim A *v.l.*

18.8 śrījayadeva-bhaṇitam atilalitam |
sukhayatu rasika-janaṃ hari-caritam ||
|| mādhave ... ||

IX.2 snigdhe yat paruṣāsi yat praṇamati stabdhāsi yad rāgiṇi
dveṣasthāsi yad unmukhe vimukhatāṃ yātāsi [1]tasmin priye |
[2]tad yuktaṃ viparīta-kāriṇi tava śrīkhaṇḍa-carcā viṣaṃ
śītāṃśus tapano himaṃ hutavahaḥ krīḍā-mudo yātanāḥ ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
1) yasmin N *v.l.* 2) tad yaktam N; yuktaṃ tat A

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

IX.3[a] sāndrānanda-puraṃdarādi-diviṣad-vṛndair amandādarād
ānamrair mukuṭendranīla-maṇibhiḥ [1]saṃdarśitendindiram |
svacchandaṃ makaranda-sundara-[2]galan-mandākinī-meduraṃ
śrīgovinda-padāravindam aśubha-skandāya vandāmahe ||

Mètre : sārdūlavikrīḍita.
a) om A; = L VII.42 1) saṃdarśitendivaram L H, N *v.l.* 2) -milan- N *v.l.*

iti śrījayadeva-kṛtau śrīgītagovinde kalahāntaritāvarṇane mugdha-mukundo nāma navamaḥ sargaḥ ||

***

X.1 atrāntare [1]masṛṇa-[2]roṣa-[3]vaśām [4]apāra-
niḥśvāsa-niḥsaha-mukhīṃ [5]sumukhīm upetya |
savrīḍam īkṣita-sakhī-vadanāṃ [6]dināṃte
sānanda-gadgada-padaṃ harir ity uvāca ||

Mètre : vasantatilaka.
1) 'masṛṇa- N *v.l.* 2) -śeṣa- A 3) -vaśād A, N *v.l.*; -rasām H *v.l.* 4) asīma- L H, N *v.l.* 5) samupetya rādhām N *v.l.* 6) pradoṣe L H, N *v.l.*

prabandhaḥ 19
[1]deśavarāḍī-rāgāṣṭatālī-tālābhyāṃ gīyate |
19.1 vadasi yadi kiṃcid api danta-ruci-kaumudī
harati dara-timiram atighoram |
sphurad-adhara-[2]śīdhave tava vadana-candramā
[3]rocayatu locana-cakoram ||
|| priye! cāruśīle! muñca mayi mānam anidānam |
sapadi madanānalo dahati mama mānasaṃ
dehi mukha-kamala-madhu-pānam ||

1) deśiya- L, N *v.l.* 2) -sīdhave L A H 3) rocayati L H, N *v.l.*

19.2 satyam evāsi yadi sudati! mayi kopinī
dehi khara-[1]nakhara-śara-ghātam |
ghaṭaya bhuja-bandhanaṃ janaya rada-khaṇḍanaṃ
yena vā bhavati sukha-jātam ||
|| priye! ... ||

1) -nayana- L A

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

19.3 tvam asi mama [1]bhūṣanaṃ tvam asi mama [1]jīvanaṃ
tvam asi mama bhava-jaladhi-ratnam |
bhavatu bhavatīha mayi satatam anurodhinī
tatra mama hṛdayam atiyatnam ||
|| priye! ... ||

1) L H inversent bhūṣaṇaṃ et jīvanaṃ

19.4 nīla-nalinābham api tanvi! tava locanaṃ
[1]dhārayati koka-nada-rūpam |
kusuma-śara-[2]bāṇa-bhāvena yadi rañjayasi
[3]kṛṣṇam [4]idam etad anurūpam ||
|| priye! ... ||

1) dhārayasi H *v.l.* 2) -vāṇa- L 3) kṛccham N *v.l.* 4) om A H *v.l.*

19.5 sphuratu [1]kuca-kumbhayor upari maṇi-mañjarī
rañjayatu [2]tava [3]hṛdaya-deśam |
[4]rasatu rasanāpi tava ghana-jaghana-maṇḍale
ghoṣayatu manmatha-nideśam ||
|| priye! ... ||

1) kucayoḥ H *v.l.* 2) om H *v.l.* 3) hṛdayeśam H *v.l.* 4) vasatu H *v.l.*

19.6 sthala-kamala-gañjanaṃ mama hṛdaya-rañjanaṃ
janita-rati-raṅga-[1]parabhāgam |
[2]bhaṇa masṛṇavāṇi! karavāṇi [3]caraṇa-dvayaṃ
sarasa-[4]lasad-alaktaka-rāgam ||
|| priye! ... ||

1) -paribhāgam N *v.l.* 2) ghana- H *v.l.* 3) pada-paṅkajam A *v.l.* 4) -galad- H, N A *v.l.*

19.7 smara-garala-khaṇḍanaṃ mama śirasi maṇḍanaṃ
[1]dhehi pada-pallavam udāram |
jvalati mayi dāruṇo madana-[2]kadanāruṇo
haratu tad [3]upāhita-vikāram ||
|| priye! ... ||

1) dehi L A, N H *v.l.* 2) -kadanānalo L H, N A *v.l.* 3) -upahita- H, N A *v.l.*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

19.8 iti caṭula-cāṭu-paṭu-cāru muravairiṇo
[1]rādhikām adhi vacana-jātam |
[2]jayati jayadeva-kavi-bhāratī-bhūṣitaṃ
mānināṃ-jana-janita-śātam ||
|| priye! ... ||

1) rādhikā-vacanam adhijātam A *v.l.* 2) padmāvatī-ramaṇa-jayadeva-kavi-bhāratī-bhaṇitam atiśātam L; N A H *v.l.*

X.2 parihara kṛtātaṅke! śaṅkāṃ tvayā satataṃ [1]ghana-
stana-[2]jaghanayākrānte svānte parānavakāśini |
viśati vitanor anyo dhanyo na ko 'pi mamāntaraṃ
[3]praṇayini! parīrambhārambhe vidhehi vidheyatām ||

Mètre : hariṇī.
1) vinā H *v.l.* 2) -ghana-bharākrānte H *v.l.* 3) stana-bhara- L A H, N *v.l.*

X.3 mugdhe! vidhehi mayi nirdaya-danta-daṃśa-
dorvalli-bandha-[1]nibiḍa-stana-pīḍanāni |
caṇḍi! tvam eva [2]mudam [3]udvaha pañca-[4]bāṇa-
[5]cāṇḍāla-kāṇḍa-dalanād asavaḥ [6]prayānti ||

Mètre : vasantatilaka.
1) -niviḍa- L 2) vada muñca ruṣaṃ na kāma H *v.l.* 3) añcaya L H, N *v.l.*: āpnuhi A 4) -vāṇa- L 5) caṇḍāla- A H, N *v.l.* 6) prayāntu H, N *v.l.*

X.4[a] śaśimukhi! tava bhāti bhaṅgura-bhrūr
yuvajana-moha-karāla-[1]kāla-sarpī |
[2]tad-udita-[3]bhaya-bhañjanāya yūnāṃ
[4]tvad-adhara-sīdhu-sudhaiva siddha-mantraḥ ||

Mètre : puṣpitāgrā.
a) om A 1) -kālasarpaḥ L, N H *v.l.* 2) yad- H N *v.l.* 3)-viṣa- N *v.l.* 4) tad- H *v.l.*

X.5 vyathayati vṛthā maunaṃ tanvi! prapañcaya pañcamaṃ
taruṇi! madhurālāpais tāpaṃ vinodaya dṛṣṭibhiḥ |
sumukhi! vimukhī-bhāvaṃ tāvad vimuñca [1]na muñca māṃ
svayam atiśaya-snigdho mugdhe! priyo [2]'yam upasthitaḥ ||

Mètre : hariṇī.
1) na vañcaya L, N *v.l.*, na vañca na N *v.l.*; vimuñcaya vañca mā N *v.l.* 2) 'ham L A, N *v.l.*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

X.6 bandhūka-dyuti-bāndhavo 'yam adharaḥ snigdho madhūka-cchavir
[1]gaṇḍaś caṇḍi! cakāsti nīla-nalina-śrī-[2]mocanaṃ locanam |
[3]nāsābhyeti tila-prasūna-padavīṃ kundābha-danti! priye!
prāyas tvan-mukha-[4]sevayā vijayate viśvaṃ sa puṣpāyudhaḥ ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita
1) gallaś N *v.l.*; gaṇḍe H *v.l.* 2) -mocane locane H 3) nāsā 'tyeti N *v.l.*; nāsānveti A *v.l.* 4) -senayā N *v.l.*; śobhayā A H *v.l.*

X.7 dṛśau tava madālase vadanam indu-[1]saṃdīpanaṃ
gatir jana-manoramā [2]vijita-rambham ūru-dvayam |
ratis tava kalāvatī [3]rucira-citra-lekhe bhruvāv
aho vibudha-yauvataṃ vahasi tanvi! [4]pṛthvī-gatā ||

Mètre : pṛthvī.
1) saṃdīpakaṃ L, N *v.l.*; indum atyāspadam H, N *v.l.*; -saṃkāśakaṃ A, induvad dīpakam A *v.l.* 2) vidhṛta- L; vidhuta- A H, N *v.l.* 3) racita- H, N *v.l.* 4) pṛthvīṃ gatā H

X.8[a] [1]sa prītiṃ tanutām hariḥ kuvalayāpīḍena sārdhaṃ raṇe
rādhā-pīna-payodhara-smaraṇa-kṛt-kumbhena [2]saṃbhedavān |
yatra svidyati mīlati [3]kṣaṇam api kṣipraṃ tadālokana-
[4]vyāmohena jitaṃ jitaṃ jitam abhūt kaṃsasya kolāhalaḥ ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
a) om A 1) prītiṃ vas tanutām L, N *v.l.* 2) saṃsargavān H; N *v.l.* 3) kṣaṇam atha kṣipte dvipe tat-kṣaṇāt L H, N *v.l.* 4) kaṃsasyālam abhūj jitaṃ jitam iti vyāmoha-kolāhalaḥ L, N *v.l.*; kaṃsasyālam asūkṣitaṃ jitam iti vyāmoha-kolāhalaḥ H; tad-ālokanāt kaṃso bālajitaṃ jitam abhūd dyālola-kolāhalaḥ N *v.l.*

iti śrījayadeva-kṛtau śrī-gītagovinde māninī-varṇane catura-catur-bhujo nāma daśamaḥ sargaḥ ||

* * *

XI. suciram anunayena prīṇayitvā mṛgākṣīṃ
gatavati kṛta-veśe keśave kuñja-śayyām |
racita-[1]rucira-bhūṣāṃ [2]dṛṣṭi-moṣe pradoṣe
[3]sphurati [4]niravasādāṃ kāpi rādhāṃ jagāda ||

Mètre : mālinī.
1) -rucita- N A *v.l.* 2) dṛg-vimoṣe N *v.l.* 3) sphuranti A *v.l.* 4) nivasādāṃ A *v.l.*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

prabandhaḥ 20
vasanta-rāga-[1]yati-tālābhyāṃ gīyate |

20.1 viracita-cāṭu-vacana-racanaṃ [2]caraṇe racita-praṇipātam |
saṃprati mañjula-[3]vañjula-sīmani keli-śayanam [4]anuyātam ||
|| mugdhe! madhumathanam anugatam anusara rādhike ||

1) -rūpaka- N *v.l.* 2) caraṇau A *v.l.*; caraṇa-viracita- H *v.l* 3) -bañjula- L 4) anujātam A *v.l.*

20.2 ghana-jaghana-stana-bhāra-bhare! dara-manthara-caraṇa-vihāram |
mukharita-maṇi-mañjīram upaihi vidhehi marāla-[1]nikāram ||
|| mugdhe! ... ||

1) -vikāram L A H, N *v.l.*

20.3 śṛṇu ramaṇīyataraṃ taruṇī-jana-mohana-[1]madhupa-virāvam |
kusuma-śarāsana-śāsana-[2]bandini pika-nikare bhaja bhāvam ||
|| mugdhe! ... ||

1) -madhuripu-rāvam L H, N *v.l.* 2) -vandini L

20.4 anila-tarala-[1]kisalaya-nikareṇa kareṇa latā-[2]nikurambam |
preraṇam iva karabhoru! karoti gatiṃ prati muñca vilambam ||
|| mugdhe! ... ||

1) -kiśalaya- L 2) -nikurumbam L A H

20.5 sphuritam anaṅga-taraṅga-vaśād iva sūcita-hari-parirambham |
[1]pṛccha manohara-hāra-vimala-jala-dhāram amuṃ kuca-kumbham ||
|| mugdhe! ... ||

1) paśya H *v.l.*

20.6 adhigatam akhila-sakhībhir idaṃ tava vapur [1]api rati-raṇa-sajjam |
caṇḍi! [2]rasita-raśanā-[3]rava-ḍiṇḍimam abhisara sarasam alajjam ||
|| mugdhe! ... ||

1) atirati- H, N *v.l.* 2) raṇita- L, N *v.l.* 3) °vali- A *v.l.*

20.7 smara-śara-subhaga-nakhena [1]sakhīm avalambya kareṇa salīlam |
[2]cala valaya-kvaṇitair [3]avabodhaya harim [4]api [5]nigadita-śīlam ||
|| mugdhe! ... ||

1) kareṇa sakhīm avalambya salīlam L, N *v.l.* 2) cala- L H 3) adhibodhaya A: atibodhaya, adhirodhaya A *v.l.* 4) iti A 5) nijagati- L H, N *v.l.*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

20.8 śrījayadeva-bhaṇitam adharī-kṛta-hāram [1]udāsita-[2]vāmam |
hari-vinihita-manasām [3]adhitiṣṭhatu kaṇṭha-[4]taṭīm avirāmam ||
|| mugdhe! ... ||

1) upahasita- H *v.l.* 2) -rāmam N *v.l.* 3) adhitiṣṭhati A *v.l.* 4) -nalinam H *v.l.*

XI.2 sā māṃ drakṣyati vakṣyati [1]smara-kathāṃ pratyaṅgam āliṅganaiḥ
prītiṃ yāsyati raṃsyate sakhi! [2]samāgatyeti [3]cintākulaḥ |
[4]sa tvāṃ paśyati [5]vepate pulakayaty [6]ānandati [7]svidyati
pratyudgacchati mūrcchati [8]sthira-tamaḥ puñje nikuñje priyaḥ ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
1) priya- N H *v.l.* 2) samāsamyeti H *v.l.* 3) saṃcintayan N H *v.l.* 4) dūraṃ A H *v.l.* 5) kampate L, N H *v.l.* 6) ānandane H *v.l.* 7) khidyati H *v.l.* 8) priya- H *v.l.*

XI.3 akṣṇor nikṣipad [1]añjanaṃ śravaṇayos tāpiccha-[2]gucchāvalīṃ
mūrdhni śyāma-saroja-dāma kucayoḥ kastūrikā-patrakam |
dhūrtānām abhisāra-[3]saṃbhrama-juṣāṃ [4]viśva-ṇikuñje sakhi!
dhvāntaṃ nīla-[5]nicola-cāru sudṛśāṃ pratyaṅgam āliṅgati ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
1) kajjalam H *v.l.* 2) guṃchāvalī, guṃjāvalī A *v.l.* 3) satvara-hrdāṃ L H 4) niḥśeṣakuñje H *v.l.* 5) -vilola- H *v.l.*

XI.4 kāśmīra-gaura-vapuṣām abhisārikāṇām
ābaddha-rekham abhito ruci-mañjarībhiḥ |
etat tamāla-dala-nīlatamaṃ [1]tamisram
tat prema-hema-nikaṣopalatāṃ tanoti ||

Mètre : vasantatilaka.
1) tamiśram L

XI.5 hārāvalī-tarala-kāñcana-kāñci-dāma-
[1]keyūra-kaṅkaṇa-maṇi-dyuti-dīpitasya |
dvāre nikuñja-nilayasya hariṃ nirīkṣya
vrīḍāvatīm atha [2]sakhīm iyam ity uvāca ||

Mètre : vasantatilaka.
1) mañjari- A H, N *v.l.* 2) sakhī nijagāda rādhām L A, N *v.l.*; sakhī priyam ity uvāca H, N *v.l*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

prabandhaḥ 21
[1]varāḍī-rāga-[2]rūpaka-tālābhyāṃ gīyate |

21.1 mañjutara-kuñja-tala-keli-sadane |
[3]vilasa[5]rati-rabhasa-hasita-vadane ||
|| [3]praviśa rādhe! mādhava-samīpam[4]iha ||

1) virāḍī- A 2) aṭha- A; pratimaṇṭha-, eka- N *v.l.* 3) ligne b) et c) changent de place L H; praviśa rādhe mādhava-samīpam iha vilasa L 4) om H *v.l.* 5) sarati-rabhasa-vadane H *v.l.*

21.2 nava-[1]lasad-aśoka-ḍala-śayana-sāre |
vilasa kuca-kalaśa-tarala-hāre ||
|| praviśa ... ||

1) -bhavad- N L A

21.3 kusuma-caya-[1]racita-śuci-vāsa-gehe |
vilasa kusuma-sukumāra-dehe ||
|| praviśa ... ||

1) ruci-śuci-nivāsa-gehe H *v.l.*

21.4 [1]mṛdu-cala-malaya-pavana-surabhi-śīte |
vilasa [2]madana-śara-nikara-bhīte ||
|| praviśa ... ||

1) cala-malaya-vana-pavana- L A; cala-malaya-pavana- H, N *v.l.* 2) rati-valita-lalita-gīte L H, N *v.l.*; rasa-valita-lalita-gīte A

21.5[a] vitata-bahu-valli-nava-pallava-[1]ghane |
vilasa [2]ciram alasa-pīna-jaghane ||
|| praviśa ... ||

a) à la place de 21.6 dans A 1) -sughane A 2) suciram H

21.6 madhu-mudita-madhupa-kula-[1]kalita-rāve |
vilasa [2]kusuma-śara-sarasa-bhāve ||
|| praviśa ... ||

1) -janita-lalita-rāve H *v.l.* 2) madana-rabhasa-rasa-bhāve L; madana-rasa-sarasa-bhāve A; madana-rasa-rabhasa-bhāve H, N *v.l.*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

21.7 [1]madhuratara-pika-nikara-ninada-mukhare |
vilasa [2]daśana-ruci-rucira-śikhare ||
|| praviśa ... ||

1) madhu-tarala- L A, N H *v.l.*; madhutara-pika- H *v.l.* 2) rucirah śuci-daśana-śikhare A *v.l.*; daśana-rucira-śikhare H *v.l.*

21.8 vihita-padmāvatī-sukha-samāje |
[a]kuru murāre! maṅgala-śatāni
bhaṇati jayadeva-kavi-[1]rājarāje ||
|| [b]praviśa ... ||

a) om H b) om L A 1) -rāje A, H *v.l.*

XI.6 tvāṃ cittena ciraṃ vahan-n-ayam [1]atiśrānto bhṛśaṃ tāpitaḥ
kandarpeṇa [2]ca pātum icchati sudhā-saṃbādha-bimbādharam |
[3]asyāṅkaṃ tad alaṃkuru kṣaṇam iha bhrū-kṣepa-lakṣmī-[4]lava-
krīte dāsa ivopasevita-padāmbhoje kutaḥ saṃbhramaḥ ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
1) iti L, N *v.l.* 2) tu L H, N *v.l.* 3) asyāṅgam H *v.l.* 4) -nava- H *v.l.*

XI.7 sā [1]sasādhvasa-sānandaṃ govinde lola-locanā |
[2]siñjāna-mañju-mañjīraṃ pravivéś[3]ābhiveśanam ||

Mètre : śloka.
1) sasādhvasaṃ H 2) siñjānā L H, N *v.l.* 3) niketanam L, N *v.l.*; niveśanam A H, N *v.l.*

prabandhaḥ 22

22.1 [1]varāḍī-rāga-[2]yati-tālābhyāṃ gīyate |
rādhā-vadana-[3]vilokana-[4]vikasita-vividha-vikāra-vibhaṅgam |
jalanidhim iva vidhu-maṇḍala-darśana-[5]taralita-tuṅga-taraṅgam ||
|| harim ekarasaṃ ciram abhilaṣita-vilāsam |
sā dadarśa guru-harṣa-vaśaṃvada-vadanam anaṅga-[6]nivāsam ||

1) vairāḍi- A; virāḍī- A *v.l.* 2) rūpaka- H, N *v.l.* 3) -vilokita- A *v.l.* 4) -vikaśita- L 5) -rañjita- N *v.l.* 6) -vikāśam L H, N *v.l.*; -vikāram N *v.l.*; -vilāsam A *v.l.*

22.2 [1]hāram amalatara-tāram urasi dadhataṃ [2]parirabhya vidūram |
sphuṭatara-phena-kadamba-karambitam iva yamunā-jala-pūram ||
|| harim ... ||

1) hāram amalatara-tāra-taralam urasi dadhantam avidūram H *v.l.* 2) parilambya L, N A *v.l.*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

22.3 śyāmala-mṛdula-kalevara-maṇḍalam adhigata-gaura-dukūlam |
nīla-nalinam iva pīta-parāga-[1]paṭala-bhara-valayita-mūlam ||
|| harim ... ||

1) -vimalatara- A *v.l.*

22.4 tarala-dṛg-añcala-[1]calana-manohara-vadana-janita-rati-rāgam |
sphuṭa-kamalodara-[2]khelita-khañjana-yugam iva śaradi taḍāgam ||
|| harim ... ||

1) -valana- H, N *v.l.* 2) -khelana- A *v.l.*

22.5 vadana-kamala-pariśīlana-[1]milita-mihira-sama-kuṇḍala-śobham |
smita-ruci-rucira-[2]samullasitādhara-pallava-kṛta-rati-lobham ||
|| harim ... ||

1) -mīlita- N *v.l.* 2) -samujjvalitādhara- N *v.l.*

22.6 śaśikiraṇa-cchuritodara-jaladhara-sundara-[1]sakusuma-[2]keśam |
[3]timirodita-vidhu-maṇḍala-nirmala-malayaja-tilaka-[4]niveśam ||
|| harim ... ||

1) -sukusuma- L; -kusuma-sukeśam A, N *v.l.* 2) -keśe H *v.l.* 3) timirodhara-vidhu-maṇḍala-murdita- A 4) nimeṣe H *v.l.*

22.7 vipula-pulaka-bhara-danturitaṃ rati-[1]keli-kalābhir adhīram |
maṇi-gaṇa-kiraṇa-samūha-samujjvala-bhūṣaṇa-subhaga-śarīram ||
|| harim ... ||

1) -kheli- L

22.8 śrījayadeva-bhaṇita-vibhava-dviguṇī-kṛta-bhūṣaṇa-bhāram |
praṇamata hṛdi vinidhāya hariṃ [1]suciraṃ sukṛtodaya-sāram ||
|| harim ... ||

1) bhava-lala- H

XI.8 atikramyāpāṅgaṃ śravaṇa-patha-paryanta-gamana-
[1]prayāsenevākṣnos [2]taralatara-[3]tāraṃ [4]gamitayoḥ |
[5]idānīṃ rādhāyāḥ priyatama-[6]samāyāta-samaye
[7]papāta [8]svedāmbu-prasara iva harṣāśru-nikaraḥ ||

Mètre : śikhariṇī.

1) -prayāsenaiva- L 2) ramalatara- N *v.l.* 3) -bhāvaṃ H 4) patitayoḥ L A, N *v.l.*; iti tayoḥ A *v.l.* 5) tadāniṃ N *v.l.* 6) -samāloka L A H, N *v.l.* 7) prayātaḥ svedāṃ prasara A *v.l.* 8) svedāmbhaḥ N *v.l.*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

XI.9 bhajantyās talpāntaṃ kṛta-kapaṭa-kaṇḍūti-[1]pihita-
[2]smitaṃ yāte gehād bahir avahitālī-parijane |
priyāsyaṃ paśyantyāḥ smara-[3]paravaśākūta-subhagaṃ
[4]salajjā lajjāpi vyagamad iva dūraṃ mṛga-dṛśaḥ ||

Mètre : śikhariṇī.
1) -vihita- N A *v.l.* 2) -smite L H, N *v.l.* 3) -śaravaśākūta- L; -śarasamākūta- A, N *v.l.*; -śararasākūta- H 4) salajjāyā lajjā 'py agamad iva dūraṃ mṛga-dṛśaḥ H *v.l.*

XI.10[a] sānandaṃ nanda-sūnur diśatu mita-paraṃ saṃmadaṃ manda-mandaṃ
rādhām ādhāya bāhvor vivaram anu dṛḍhaṃ pīḍayan prīti-yogāt |
tuṅgau tasyā urojāv atanu varatanor nirgatau mā sma bhūtāṃ
pṛṣṭhaṃ nirbhidya tasmād bahir iti valita-grīvam ālokayan vaḥ ||

Mètre : sragdharā.
a) om L A H

XI.11[a] jaya-śrī-vinyastair mahita iva mandāra-kusumaiḥ
svayaṃ sindūreṇa dvipa-raṇa-mudā mudrita iva |
bhujāpīḍa-krīḍā-hata-kuvalayāpīḍa-kariṇaḥ
prakīrṇāsṛg-[1]bindur jayati bhuja-daṇḍo murajitaḥ ||

Mètre : śikhariṇī.
a) om A 1) -vindur L

XI.12[a] saundaryaikanidher anaṅga-lalanā-lāvaṇya-līlā-juṣo
rādhāyā hṛdi palvale manasija-krīḍaikaraṅga-sthale |
ramyoroja-saroja-khelana-rasitvād ātmanaḥ khyāpayan
dhyātur mānasa-rājahaṃsa-nibhatāṃ deyān mukundo mudam ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
a) om L A H

iti śrījayadeva-kṛtau śrīgītagovinde rādhikā-
milane sānanda-damodaro nāmaikadaśaḥ sargaḥ ||

* * *

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

XII.1 gatavati sakhī-vṛnde 'manda-trapābhara-nirbhara-
smara-[1]paravaśākūta-sphīta-smita-snapitādharām |
sarasa-[2]manasaṃ [3]dṛṣṭvā rādhāṃ muhur nava-pallava-
prasava-śayane [4]nikṣiptākṣīm uvāca hariḥ priyām ||

Mètre : hariṇī.

1) -śaraparākūta- L, N *v.l.*; -śaravaśākūta- N *v.l.* 2) -malasaṃ A 3) spṛṣṭvā A *v.l.* 4) vikṣiptā° N *v.l.*

prabandhaḥ 23

[1]vibhāsa-rāga[2]-ikatālī-tālābhyāṃ gīyate |

23.1 [3]kisalaya-śayana-tale kuru kāmini! caraṇa-[4]nalina-viniveśam |
tava pada-pallava-vairi-parābhavam idam anubhavatu suveśam ||
|| kṣaṇam adhunā nārāyaṇam anugatam
anusara [5]rādhike! ||

1) bibhāsa- H; śrī-rāga- H *v.l.* 2) āditāle N *v.l.* 3) kiśalaya- L 4) -kamala- N *v.l.* 5) A ajoute (māṃ)

23.2 kara-kamalena karomi [1]caraṇam aham āgamitāsi vidūram |
kṣaṇam upakuru śayanopari mām iva nūpuram [2]anugati-śūram ||
|| kṣaṇam adhunā ... ||

1) caraṇāv H *v.l.* 2) anugatau A, N *v.l.*

23.3 vadana-sudhā-nidhi-galitam amṛtam iva racaya vacanam anukūlam |
viraham ivāpanayāmi payodhara-rodhakam urasi dukūlam ||
|| kṣaṇam adhunā ... ||

23.4 priya-parirambhaṇa-rabhasa-valitam iva pulakitam [1]atiduravāpam |
mad-urasi kuca-kalaśaṃ viniveśaya śoṣaya manasija-tāpam ||
|| kṣaṇam adhunā ... ||

1) anya-durāpam A

23.5 adhara-sudhā-rasam upanaya [1]bhāmini! jīvaya mṛtam iva dāsam |
tvayi vinihita-manasaṃ virahānala-dagdha-vapuṣam avilāsam ||
|| kṣaṇam adhunā ... ||

1) bhāvini H *v.l.*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

23.6 śaśimukhi! mukharaya maṇi-[1]raśanā-[2]guṇam
anuguṇa-kaṇṭha-ninādam |
[3]śruti-yugale pika-ruta-vikale [4]mama śamaya cirād avasādam ||
|| kṣaṇam adhunā ... ||

1) -rasanā- L 2) -guṇānuguṇam anuguṇa- H; -guṇa-kiṅkiṇi-madhura-ninādam H *v.l.*
3) śruti-puṭa-yugale H 4) śamaya mama L, N *v.l.*

23.7 [1]mām ativiphala-ruṣā [2]vikalī-kṛtam avalokitum adhunedam |
[3]lajjitam iva nayanaṃ tava viramati [4]sṛjasi vṛthā rati-khedam ||
|| kṣaṇam adhunā ... ||

1) mām api vikira ruṣā H *v.l.* 2) viphalī- H, N *v.l.*; vivatī- A 3) mīlita-lajjitam iva nayanaṃ tava virama visṛja ratikhedam L, N *v.l.*; mīlati lajjitam iva nayanaṃ tava virama visṛja ratikhedam H 4) visṛja A L H, N *v.l.*

23.8 śrījayadeva-bhaṇitam idam [1]anupada-nigadita-madhuripu-modam |
janayatu rasika-janeṣu [2]manorama-rati-rasa-bhāva-vinodam ||
|| kṣaṇam adhunā ... ||

1) anupama- H *v.l.* 2) manorama-racita-sabhāva-vinodam H *v.l.*

XII.2 pratyūhaḥ [1]pulakāṅkureṇa nibidāśleṣe nimeṣeṇa ca
krīḍākūta-[2]vilokite 'dhara-sudhā-pāne [3]kathā-kelibhiḥ |
[4]ānandādhigamena manmatha-kalā-yuddhe 'pi yasmin-n-abhūd
udbhūtaḥ sa tayor babhūva [5]suratārambhaḥ priyaṃbhāvukaḥ ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
1) pulakāntareṇa A; pulakākareṇa H *v.l.* 2) vilokane H *v.l.* 3) kathānarmabhiḥ A H, N *v.l.* 4) ānandābhigame 'pi H; ānandābhiº A, N *v.l.* 5) lalitārambhaḥ N *v.l.*

XII.3 dorbhyāṃ saṃyamitaḥ payodhara-bhareṇāpīḍitaḥ pāṇijair
āviddho daśanaiḥ [1]kṣatādhara-[2]puṭaḥ śroṇī-taṭenāhataḥ |
hastenānamitaḥ [3]kace 'dhara-madhu-syandena saṃmohitaḥ
kāntaḥ kām api tṛptim āpa tad aho kāmasya vāmā gatiḥ ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
1) kṣato 'dhara- N *v.l.* 2) -dalaḥ H *v.l.* 3) kare H *v.l.*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

XII.4 [1]vāmāṅge rati-keli-saṃkula-raṇārambhe tayā sāhasa-
prāyaṃ kānta-jayāya kiṃcid upari prārambhi yat [2]saṃbhramāt |
niṣpandā jaghana-sthalī [3]śithilitā dorvallir utkampitaṃ
vakṣo mīlitam akṣi pauruṣa-rasaḥ strīṇāṃ kutaḥ sidhyati ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
1) mārāṅke L H, N *v.l.*; vāmāṅke A, H *v.l.* 2) sāhasāt H, N *v.l.* 3) śithilatā N *v.l.*

XII.5[a] tasyāḥ [1]pāṭala-pāṇijāṅkitam uro nidrā-kaṣāye dṛśau
[2]nirdhautādhara-śoṇimā vilulita-srasta-srajo mūrdhajāḥ |
kāñci-dāma dara-ślathāñcalam iti prātar nikhātair dṛśor
ebhiḥ kāma-śarais tad adbhutam [3]abhūt patyur manaḥ kīlitam ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
a) ce vers suit XII.7 dans A 1) pāṭava- L, N *v.l.* 2) nirdhūto 'dhara- L, N *v.l.*; nirdhūtādhara- H 3) aho H *v.l.*

XII.6 [1]vyākośaḥ keśapāśas taralitam alakaiḥ sveda-[2]mokṣau kapolau
[3]kliṣṭā [4]bimbādhara-śrīḥ kuca-kalaśa-rucā hāritā hāra-yaṣṭiḥ |
[5]kāñci-kāntir hatāśā stana-jaghana-padaṃ pāṇinācchādya sadyaḥ
paśyantī [6]satrapā sā tad api [7]vilulitā mugdha-kāntir dhinoti ||

Mètre : sragdharā.
1) vyālolaḥ L A, N H *v.l.* 2) -lolau L H, N *v.l.* 3) spaṣṭā L, N H *v.l.*; daṣṭā H 4) daṣṭādhara- L, N *v.l.* 5) kāñcī kāñcid-gatāśāṃ L H, N *v.l.*; kāñcī kiñcid-gatāśāṃ H *v.l.* 6) hy ātmarūpam tad api L, N *v.l.*; satrapaṃ māṃ H, N *v.l.* 7) vilulita-sragdhareyaṃ L H, N *v.l.*; vilulalajjitā raktabhāvāt H *v.l.*

XII.7 [1]īṣan-mīlita-dṛṣṭi mugdha-[2]vilasat-sītkāra-dhārā-vaśād
avyaktākula-keli-kāku-vikasad-dantāṃśu-dhautādharam |
[3]śānta-stabdha-payodharaṃ bhṛśa-pariṣvaṅgāt kuraṅgī-dṛśo
harṣotkarṣa-[4]vimukta-niḥsaha-tanor dhanyo dhayaty ānanam ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
1) mīlad-dṛṣṭi milat-kapola-pulakaṃ H, N *v.l.* 2) -hasitaṃ L, N *v.l.*
3) śvāsonnaddha-payodharo pariṣvaṅgāt L, N *v.l.*; śyāmottuṅga-payodharo pariṣvaṅgāt H, N *v.l.* 4) -vimukti- A

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

XII.8ª [1]atha [2]sahasā [3]suprītaṃ
suratānte sā nitānta-khinnāṅgī |
rādhā jagāda sādaram
idam ānandena govindam ||

Mètre : āryā.
1a) atha kānta-rati-śrāntam api maṇḍana vāñchayā | nijagāda mādhavaṃ mugdhā rādhā svādhīnabhartṛkā H N *v.l.* 1b) atha sā nirgata-bādhā rādhā svadhīna-bhartṛkā | nijagāda rati-śrāntaṃ kāntaṃ maṇḍana-vāñchayā N *v.l.* 2) manasā A 3) saṃtuṣṭaṃ L a) H donne ici d'abord N 1a), ensuite XII.8

prabandhaḥ 24
[1]rāmakarī-rāga-[2]yati-tālābhyāṃ gīyate[3] |

24.1 kuru yadu-nandana! [4]candana-śiśiratareṇa kareṇa payodhare |
mṛgamada-patrakam atra manobhava-maṅgala-[5]kalaśa-sahodare ||
|| nijagāda sā yadu-nandane
krīḍati hṛdayānandane ||

1) rāmagirī- L; rāmakalī (rī)- A; vibhāsa- H 2) -rūpaka- A H 3) A ajoute tathā gauḍī-rāge 4) candana-carcita-śiśira-kiraṇa-payodhare H *v.l.* 5) -kalasa- L

24.2 ali-kula-[1]gañjanam añjanakaṃ rati-nāyaka-[2]sāyaka-mocane |
tvad-adhara-cumbana-[3]lambita-[4]kajjala ujjvalaya priya! locane ||
|| nijagāda sā ... ||

1) -gañjana-sañjanakaṃ H, N *v.l.* 2) -śāyaka- L 3) -lambitaṃ H 4) -kajjalam L H, N *v.l.*

24.3 nayana-kuraṅga-taraṅga-[1]vikāsa-[2]nirāsa-kare śruti-maṇḍale |
manasija-pāśa-vilāsa-dhare [3]śubha-veśa! niveśaya kuṇḍale ||
|| nijagāda sā ... ||

1) -vikāśa-nirāśa- L 2) -nivāsa-kara-śruti-maṇḍale H *v.l.* 3) viniveśaya śubha-kuṇḍale H *v.l.*

24.4 bhramara-cayaṃ racayantam upari [1]ruciraṃ
suciraṃ mama saṃmukhe |
jita-kamale vimale parikarmaya narma-janakam alakaṃ mukhe ||
|| nijagāda sā ... ||

1) suciraṃ ruciraṃ L, N *v.l.*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

24.5 mṛgamada-rasa-[1]valitaṃ lalitaṃ kuru tilakam alika-rajanī-kare |
[2]vihita-kalaṅka-kalaṃ kamalānana! viśramita-śrama-śīkare ||
|| nijagāda sā ... ||

1) -kalitaṃ H *v.l.* 2) kalita-kalaṅkamalaṃ H *v.l.*

24.6 mama rucire cikure kuru mānada! [1]manasija-dhvaja-cāmare |
rati-galite lalite kusumāni [2]śikhaṇḍi-śikhaṇḍaka-ḍāmare ||
|| nijagāda sā ... ||

1) mano-dhvaja-cāmare, mānasa-dhvaja-cāmare H *v.l.* 2) śikhaṇḍa-vikhaṇḍaka- A

24.7 sarasa-ghane jaghane mama śambara-dāraṇa-vāraṇa-kandare |
maṇi-[1]raśanā-vasanābharaṇāni śubhāśaya! vāsaya sundare ||
|| nijagāda sā ... ||

1) -rasanā- L A

24.8 śrījayadeva-vacasi [1]rucire [2]sadayaṃ hṛdayaṃ kuru [3]maṇḍane |
hari-caraṇa-smaraṇāmṛta-[4]nirmita-kali-kaluṣa-jvara-khaṇḍane ||
|| nijagāda sā ... ||

1) jayade L H 2) hṛdayaṃ sadayaṃ L A H, N *v.l.* 3) sajjana-maṇḍane A *v.l.*
4) -kṛta-kali-kaluṣa-bhava-jvara-khaṇḍane L

XII.9 racaya kucayoś [1]citraṃ patraṃ kuruṣva kapolayor
ghaṭaya jaghane kāñcīṃ [2]mugdha-srajā kabarī-[3]bharam |
kalaya valaya-śreṇīṃ pāṇau pade [4]maṇi-nūpurāv
iti nigaditaḥ prītaḥ pitāmbaro 'pi tathākarot ||

Mètre : hariṇī.
1) patraṃ citraṃ L A H 2) añca srajā kavarī-bharaṃ L H; añcaya srajā kabarī-bhare N *v.l.* 3) -bhare N A H *v.l.* 4) kuru nūpurāv L H, N *v.l.*; 'pi ca nūpurāv H *v.l.*

XII.10 yad [1]gāndharva-kalāsu kauśalam anudhyānaṃ ca yad vaiṣṇavaṃ
yac chṛṅgāra-viveka-[2]tattva-racanā-kāvyeṣu līlāyitam |
tat sarvaṃ jayadeva-paṇḍita-kaveḥ [3]kṛṣṇaikatānātmanaḥ
[4]sānandāḥ pariśodhayantu sudhiyaḥ śrīgītagovindataḥ ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
1) gandharva- H 2) -tattvam api yat kāvyeṣu L H, N *v.l.*; -tattvam akhilaṃ kāvyeṣu A 3) kṛṣṇaikatattvātmanaḥ A 4) svacchandaṃ N *v.l.*; sānandaṃ H *v.l.*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Note : XII.10 est précédé dans L, succédé dans H par le vers suivant :
paryaṅkī-kṛta-nāga-nāyaka-phaṇāśreṇī-maṇīnāṃ gaṇe | saṃkrānta-pratibimba-saṃvalanayā bibhrad-vibhu-prakriyāṃ || pādāmbhoruhadhāri-vāridhi-sutām akṣṇāṃ didṛkṣuḥ śataiḥ | kāvya-vyūham ivācaran-n upacitī-bhūto hariḥ pātiḥ pātu vaḥ || L H, N *v.l.*
H ajoute le vers suivant :
tvām aprāpya mayi svayaṃ varaparāṃ kṣīroditī-rodare | śaṅke sundari! kālakūṭam api banmūḍho mṛḍānī-patiḥ || itthaṃ pūrva-kathābhir anya-manaso vikṣipya vakṣo ˚ñcalaṃ | rādhāyāḥ stanakorakopari milan netro hariḥ pātu vaḥ || H, N *v.l.*

XII.11[a] śrībhojadeva-prabhavasya[1]rāmā-
devī-suta-śrījayadevakasya |
parāśarādi-priya-varga-kaṇṭhe
śrīgītagovinda-kavitvam astu ||

Mètre : upajāti.
a) L inverse XII.11 et XII.12; om A H 1) rādhādevī- N *v.l.*

XII.12[a] sādhvī mādhvīka! cintā na [1]bhavati bhavataḥ śarkare! [2]karkaśāsi
drākṣe! drakṣyanti ke[3]tvām amṛta! mṛtam asi kṣīra! nīraṃ rasas te |
mākanda! kranda kāntādhara! [4]dhara na tulāṃ
gaccha yacchanti [5]bhāvaṃ
[6]yāvac chṛṅgāra-[7]sāraṃ śubham iva jayade-
vasya [8]vaidagdhya-vācaḥ ||

Mètre : sragdharā.
a) om A 1) bhavatu bhavatī N *v.l.* 2) karkarāsi L 3) tām 4) dharaṇī-talaṃ L H, N *v.l.* 5) om L 6) yāvad bhāvaṃ L H 7) -sārasvatam iha L H 8) viṣvagvacāṃsi L H

XII.13[a] itthaṃ keli-tatīr vihṛtya yamunā-kūle samaṃ rādhayā
tad-romāvali-mauktikāvali-yuge veṇī-bhramaṃ bibhrati |
tatrāhlādi-kuca-prayāga-phalayor lipsāvator hastayor
vyāpārāḥ puruṣottamasya dadatu sphītāṃ mudāṃ saṃpadam ||

Mètre : śārdūlavikrīḍita.
a) om L A H

iti śrījayadeva-kṛtau gītagovinde suprīta-pītāmbaro nāma dvādaśaḥ sargaḥ ||

* * *

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

INDEX VERBORUM

aṃśu	°VII.1°, °XII.7°	
aṃśuka	°VII.10	
a-kāraṇa		°3.6°
a-kṣama	VII.3	
akṣi	XI.3, XI.8, °XII.1, XII.4	
a-khila		20.6°
a-khedam		1.1
agre	VIII.1	
aṅka	XI.6	
aṅkita	°IV.7, °XII.5	
aṅkura	°I.9°, °XII.2	
aṅga	I.11, °IV.4, V.6, VI.3 VII.9, °XII.4, °XII.8	
a-ciram		18.3
a-cetana		13.3
a-cyuta	VII.10	
añcala	VII.10, °XII.5	°5.1°, °22.4°
añjana	°XI.3	
añjanaka		24.2
a-tanu	IV.3°, XI.10*°	11.2, 13.6°
ati		10.2
ati-karuṇa		16.7
ati-kramya	XI.8	
ati-ghora		19.1
atithi	VI.4°	
ati-dur-avāpa		23.4
atimukta		°3.7°
ati-mudita		12.8
ati-bhaya		7.1
ati-yatna		19.3
ati-lalita		18.8
ati-lola		6.4
ati-vidhura		18.7
ati-vipulatara		1.2
ati-viphala		23.7°
ati-viṣama		13.6°
ati-śaya	X.5°	6.8°, 18.3°

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

ati-śrānta	XI.6	
ati-sadaya		11.8
ati-sarasa		18.2
ati-sugandhi		°3.6
ati-sundara		5.8°
ati-sveda	II.3°	
atīva	VII.5	8.6
atra		17.7, 24.1
atrāntare	VII.1, X.1	
atha	VI.1, VII.4, VIII.1, IX.1, XI.5, XII.8	17.6
a-daya	VII.8	
adas		
asau	I.10, IV.6, V.4	
amum		4.5, 20.5
amī	I.9	
adbhuta	XII.5	1.4°, 1.5°, 4.8°
adya	III.4, VII.6, VIII.2	
adhara	°IV.7°, °X.4°, X.6, °XII.1, XII.2°, °XII.3°, XII.3°, °XII.5°, °XII.7, °XII.12	°5.1°, °5.3°, °6.3°, °12.1°, °14.3°, °15.1, °17.5, °19.1°, °22.5°, 23.5°, °24.2°
adharī-kṛta		20.8°
adhas		8.5
adhi		19.8
adhika	IV.7°	4.3, 8.8, 14.1[8]°, 18.1°
adhi-gata		20.6, 22.3°
adhi-gama	°XII.2	
adhi-ṢṬHĀ		
adhi-tiṣṭhatu		
adhīra		20.8
adhīram		11.4, 22.7
adhunā		8.1
adhva-ga	V.1	15.1[8], 17.5, 23.1[8], 23.7
an-aṅga	°VI.4°	
anala	°I.6°, I.11°, III.2°, III.3, III.5°, V.6°, *XI.12°	°5.7°, °14.6, 20.5°, 22.1[8]
an-alpa		°13.3, °19.1[8], °23.5°
an-avakāśin	°X.2	8.3, 12.6
a-nidāna		
anila	°I.12, °VII.7, °VII.8, °VII.9	19.1[8]
a-niśam	V.2	16.1°, 20.4°
an-īhita		7.4
anu	V.5[6], *XI.10	18.6°
anu-kūla		
anu-KṚ		4.4, 6.2, 23.2
anu-karoti		
anu-gata		10.2
		3.8°, 5.6°, 17.6, 20.1[8], 23.1[8]

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

anu-gati		23.2°
anu-GAM		
anu-gacchati		4.7
anu-gamana		13.2
anu-GĀ		
anu-gāyati		4.2
anu-cintita	IX.1°	
anu-tāpa	III.2	
anu-dhyāna	XII.10	
anu-naya	VIII.1°, XI.1	
anu-NĪ		
anu-nayāmi		7.5
anu-naya	V.1	
anu-pada		23.8°
anu-padam		18.3
an-upama		9.3°
anu-PṚ		
anupūrayati	I.6	
anu-BHŪ		
anubhavati		13.4
anubhavatu		23.1
anu-yāta		20.1
anu-rañjana	I.11	
anu-rañjita		°5.2°
anu-rāga	°I.6, °VIII.2	17.1
anu-rūpa		5.8, 17.2, 19.4
anu-rodhinī		19.3
anu-vāra		12.5
anu-VID		
anu vindati		8.1
anu-saraṇa	°I.7	
anu-SṚ		
anusarati	I.12	
anusarāmi		7.4
anusara		11.1, 17.1[8], 20.1[8], 23.1[8]
anusṛtya	III.2	
anu-HṚ		
anuharati		17.3
an-rju	II.3°	
aneka	I.10°	
anta	°II.3°, III.2, °XI.9, °XII.8	
antaka	°V.7	
antar	II.5, VI.2°, VIII.3°	
antara	VII.1, VII.4, X.2	
antika	°VI.4	
andha	°I.13	
andha-kārin	VII.3	
anya		

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

anya	V.5°, X.2	
anyatas	II.1	
anyathā	IV.3	
apa-gata		°1.6°
apa-ghana		°15.5
apa-NĪ		
apa-nayāmi		23.3
apara		4.7, 7.7, 18.1
aparādhatā		7.1
apa-varaṇa		°15.6
apāṅga	III.5, XI.8	
a-pāra	X.1°	
api	I.9, II.1², II.2², II.4, III.1, III.4², III.6, III.7, IV.2⁴, IV.3, IV.4, IV.6, V.2, VI.3, VII.3³, VII.5, VIII.1, VIII.2, XI.9, XII.2, XII.6, XII.9	3.6, 5.7, 8.7², 9.1, 9.2, 9.6, 10.3, 11.7, 13.1², 13.2, 13.6, 13.7, 16.8, 17.5, 17.6, 17.8, 18.2, 19.4, 20.6, 20.7
api-DHĀ		
api-dadhāti		10.3
a-pidhāna		11.6
a-phala		15.7
a-balā		17.7°
abhitas	I.11, XI.4	
abhi-nava		2.7°
abhi-niveśa		°17.1
abhi-mānin		11.7
abhi-laṣita		22.1⁸°
abhi-sāra	V.4°, XI.3°	11.1, 12.5
abhi-sāraṇa		°12.2°
abhi-sārikā	XI.4	
abhi-SṚ		
abhi-sarati		18.1
abhi-sara		20.6
abhi-sṛta	VII.3	
a-bheda		17.5
abhy-arṇa	I.13, VII.3	
abhy-arthanā	°V.4	
abhy-I		
abhy-eti	X.6	
amanda	I.7, VI.2°, IX.3°, XII.1°	
a-mala		2.5°, 13.1°, 15.3
amalatara		22.2°
a-mṛta	°IV.4°, °V.2, XII.12	8.4, 16.3°, 23.3, °24.8°
ambara	I.1, °XII.9	
ambu-ja	°III.7°, °VII.5°	
ambho-ja	°XI.6	
aravinda	°V.7°, °IX.3	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

aruṇa	VIII.2°	17.2, °19.7
arthatā	°V.6	
arpita	III.5°, °IV.7°	
alaka	XII.6	°14.3°, 24.4
alakta	°VIII.2°	
alaktaka		°17.4°, °19.6°
a-lajja		20.6
alaṃ-KṚ		
alaṃ-kuru	XI.6	
a-lasa	(°X.7)	6.4°, °6.7, 17.1°, 21.5°
ali-kula		3.2°, 24 2°
alika		24.5°
alīka	°II.5°	
alola		°9.5
AV		
avatu	V.7	
ava-dhāna	°I.9°, III.8	
avana	°IV.7°	°8.2
avani	V.7°	
ava-BUDH		
ava-bodhaya		20.7
ava-yava	I.7	
ava-LAMB		
ava-lambya		20.7
ava-LOK		
ava-lokaya		18.5
ava-lokitum		23.7
ava-lokana		°3.5°
ava-lokita		12.4°
ava-sāda		23.6
ava-hita	XI.9°	
a-virala		8.2
a-virāmam		20.8
a-vilāsa		23.5
a-vyakta	XII.7°	
a-śakta	VI.1	
aśaya		°24.7
a-śubha	IX.3	
aśoka	°II.4°	°21.2°
aśru	°XI.8°	
AS		
asi	IV.4, IX.2[3], XII.12[2]	7.5, 19.2, 19.3[3], 23.3
astu	VII.10, XII.11	
asama-bāṇa	°I.8°	
asama-śara		8.5, 13.2°, 17.6°
asu	X.3	
a-sura		°5.6°
asūyā		7.5

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

a-sṛj	°XI.11°	
astaṃ-gata	V.4	
astra	III.5	
asmad		
vayam		2.8
ahaha		1.9, 13.1, 13.4, 13.5
aho	X.7, XII.3	
ā-KAL		
ākalayāmi		7.5
ā-kalpa	VI.3°	
ā-karṣaṇa	°VIII.3°	
ā-kula	II.5[2], °VII.1°, °XII.7°	°6.5°, 7.3, 8.8
ā-kulatā	°I.7	
ā-kūta	°XI.9°, °XII.1°, °XII.2°	
ā-kṛti		°3.5°
ā-KṚṢ		
ākṛṣyamānam	VII.6	
ā-krānta	X.2	
ā-gata	VII.3, VII.4	
ā-gamita		23.2
ā-ghāta	III.4	
ā-cārya	I.4°	
ā-CHAD		
ācchadya	XII.6	
ā-taṅka	°X.2	
ā-TAN		
ātanvate	I.5	
ātura	°IV.4, °IV.5°	
ātman	°III.6, °XII.10	
ā-dara	IX.3	
ādaratā		
ā-DHĀ		7.1[8]
ādhāya	III.1, VII.10, XI.10*	
ānana	°II.3, °VII.10, XII.7	°7.3, 8.4°, °14.3°, °15.2, °24.5
ā-NAND		
ānandati	XI.2	
ā-nanda	I.11, °IV.7, °VII.10, °IX.3°, XII.2°, XII.8	
ā-nandana	°VII.7	
ā-namita	XII.3	°24.1[8]
ā-namra	IX.3	
ā-NĪ		
ānayethāḥ	V.1	
ĀP		
āpa	XII.3	
ā-pad	°VIII.3	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

ā-pīḍa	°XI.11°	
ā-pīḍita	XII.3	
ā-baddha	XI.4°	
ā-bharaṇa	VI.3	°24.7
ā-bhā	°X.6°	°1.8², °19.4
ābhīra	I.13°	
ā-yāta	VII.6	
ā-yudha	°X.6	
ā-rambha	°V.5, °X.2, °XII.2, °XII.4	
ārāt	I.10	
ā-RUH		
āropaya	III.4	
ārti	°VII.6°	
ārdra	°II.3°	
ā-laya		°17.8
ā-lāpa	V.2°, °X.5	
āli	°XI.9°	
ā-liṅga	XI.2	
ālingati	XI.3	
ā-liṅgita	I.11	
ā-LOK		
ālokayan	*XI.10	
ālokya	I.12	
ā-loka	°VIII.2	
ā-lokana	°X.8°	
āvali	°XI.3, °XII.13°, XII.13°	°4.6°, °6.4°
āvalī	°XI.5°	
ā-vāsa	IV.2	
āvāsa-gṛha		12.1⁸
ā-viddha	XII.3	
ā-śaya		°24.7
āśā	V.3	°3.5
āśu-ga	III.4	
āścarya	IV.5	
ā-ŚRI		
āśrayiṣye	VII.9	
ā-śleṣa	V.5, °XII.2	
ā-saṅga	III.7	
āsana		°2.4, °15.5
ā-sādita	V.2	
ā-sthita	IV.1	
āspada	VI.4	
āsya	°XI.9	
(AH)		
āha	I.10, VII.4, VIII.1	
ā-hata	XII.3	
ā-hlādin	XII.13°	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

I

ayate	IV.2	
etya	V.1	
icchā	°I.12	
itas	VI.4	
itas-tatas	III.2	
iti	I.12, I.13, V.1, VI.3, X.1, XI.5, *XI.10, XII.5, XII.9	9.7², 9.8, 12.4, 12.5, 12.6, 13.3², 19.8
ittham	I.1, XII.13	
idam		
ayam	I.1, III.3, III.6, VI.4, VII.5, VII.8, VII.10, X.5, X.6, XI.6	
iyam	VII.4, XI.5	7.1, 11.7
idaṃ	III.3, V.1, VII.6, VIII.2, XII.8	1.11, 2.9, 3.8, 4.8, 6.8, 7.8, 8.7, 8.8, 12.8, 13.1, 13.2, 17.4, 18.3, 19.4, 20.6, 23.1, 23.7, 23.8
imam	I.1	
anena		16.8
asya	XI.6	
asyāḥ	IV.5	
ebhiḥ	XII.5	
idānīm	XI.8	
indindira	IX.3	11.7
indīvara	I.11°	
indu	°III.8, VII.1, X.7°	°5.5°, 8.1°
indra-nīla	°IX.3°	
iva	I.6, I.11², IV.7, VII.1, VII.6, VII.8³, VIII.2, XI.6, XI.8, XI.9, XI.11², XII.12	1.10, 7.3, 7.6, 8.1⁸×², 8.2, 8.3, 8.4, 9.1, 9.2, 9.3, 9.4, 9.5, 9.7, 11.4, 11.5², 11.6, 13.8, 15.1, 17.1, 17.3, 17.4, 17.6, 17.7, 20.4, 20.5, 22.1, 22.2, 22.3, 22.4, 23.2, 23.3², 23.4, 23.5, 23.7

IṢ

icchati	XI.6	
iha	I.8, V.1, XI.6	3.1⁸, 4.1⁸, 5.1⁸, 7.4, 12.3, 13.1⁸, 13.7, 15.7, 15.8, 19.3, 21.1⁸

IKṢ

īkṣate	V.3	
īkṣita	X.1°	
īrṣyā	II.1°	
īśācala	I.12	
īṣat	XII.7	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

ĪH
  īhate II.2

ucita °V.7° °14.1°
uc-CAR
  uccarat °III.8°
uccais VII.2
uj-JVAL
  ujjvalaya 24.2
ujjvala 2.9°
ut-kaṇṭhā VII.6°
ut-kaṇṭhita 6.8°
ut-KAMP
  utkampate IV.3
ut-kampita XII.4
ut-karṣa °II.1, °XII.7°
ut-taṃsa III.8
uttara °I.4°
ut-saṅga °I.12°
ut-sava °I.11
ut-sārin °II.3°
ud-añcita 4.2°
udaya °I.12, °V.7 22.8°
udara °15.7, °22.4°, °22.6°
udāra 1.11, °5.6, 6.1[8], 8.4, 9.1, 17.4, 19.7
ud-āsita 20.8°
ud-I
  udayatu 10.5
  udayati 3.8
ud-ita °X.4° 6.7°, 17.1°, °22.6°
udita 1.11, 12.8
ud-gīrṇa I.9°
ud-DHṚ
  uddharate I.5
  uddhṛtya IV.7
ud-bhaṭa I.13°
ud-bhūta XII.2
ud-BHṚ
  udbibhrate I.5
ud-BHRAM
  udbhramati IV.3
  udbhrāmyati VII.3
ud-bhrānta IV.1
ud-yama III.6
ud-VAH
  udvaha X.3

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

ud-vi-ĪKṢ		
udvīkṣya	II.3	
un-mada		3.2°
un-MIL		
unmīlanti	I.12	
unmīlat	I.9°	
un-mukha	IX.2	
upa-KṚ		
upakuru		23.2
upa-gata		12.6
upa-DṚŚ		
upadarśayantī	I.10	
upa-ni-DHĀ		
upanidhāya		10.1
upa-NĪ		
upanaya		23.5
upanayan	I.11	
upa-nīta		9.8
upa-YĀ		
upayāti		10.3
upayātu		18.7
upa-yāna		11.3
upari	XII.4	7.3, 19.5, °23.2, 24.4, 14.2
upa-latā	°XI.4	
upa-vana	°II.4°	
upa-sevita	XI.6°	
upa-sthita	X.5	
upa-hita		11.5°
upāhita		19.7°
upa-I		
upaiti		12.5
upaihi		20.2
upaitu	V.6	
upetya	X.1	
upendra	IV.4	
umāpatidhara	I.4	
uras	I.6, I.13, VII.10, XII.5	°5.4, 6.3, 11.5, 14.7, 22.2, 23.3, °23.4
uro-ja	*XI.10, *°XI.12°	
ul-lasita		5.3°
ul-lāsita	II.5	
ul-lāsa	°I.9, °I.13°	
ul-lekha	V.5	
ūru	X.7°	°20.4
ūrdhva	°II.5°	
ūrmi	III.8	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

e		2.1[8]
eka	IV.5	
eka-tāna	°XII.10°	
eka-nidhi	*°XI.12	
eka-raṅga	*°XI.12°	
eka-rasa		22.1[8]
etad		
eṣā	VI.3	
etad	VII.4, XI.4	17.5, 19.4
etam	I.2	
etāvant	IV.3	
eva	I.1, I.4, III.4, IV.5, V.2[2], VII.3, X.3, X.4	7.6, 13.3, 19.2
evam	VII.8	
kaṃsa	X.8	
kaṃsa-dviṣ	IV.7	
kaṃsa-dhvaṃsana	V.7°	
kaṃsa-ripu	VIII.3	
kaṃsāri	III.1	
kaṅkaṇa	°XI.5	
kaca	XII.3	
kacchapa		°1.2°
kajjala		17.2°, °24.2
kaṭākṣa	°III.4°, III.6°, III.8°	
kaṇa		°9.4°, °14.7°
kaṇṭha	III.3, III.8°, °XII.11	20.8°, °23.6°
kaṇḍūti	°XI.9°	
kati		18.3
katham	III.6, III.7,IV.2, IV.6	17.6, 17.5
kathamapi	IV.5, V.6, VIII.1	
kathaṃkathamapi	I.9	
kathayati		17.5
kathā	°I.2°, °XI.2, XII.2°	
kathita		°6.8, 13.1°, 18.3
kadana	°V.3°	°19.7°
1) kadamba		°5.3°, °22.2°
2) kadamba		°5.7°
kadāpi		7.7
kanaka		°15.5°, 16.6°
kanaka-daṇḍa		°3.4°
kandara		°24.7
kandarpa	I.7°, IV.2, IV.5°, °VI.2, XI.6	
kandalita	III.8	
kapaṭa	°XI.9°	
kapāṭa		°5.5
kapola	XII.6, XII.9	4.4°, °5.1°, °6.4, 9.5, °14.4

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

kabarī-bhara	XII.9	
kabarī-bhāra	III.6	
kamanīya		°1.7, 8.3, °11.8
kamala		°2.5°, 8.4, °17.4°, °19.1[8]°, °22.4°, °22.5°, °23.2, °24.4, 24.5°
kamalā		°2.1°, 15.6°
kamalinī	°IV.5°	
kara		4.5, 5.4°, 8.5, °16.4°, 20.4, 20.7, 23.2°, °24.1
kara		°24.3
kara-kamala		1.4°, 23.2
kara-tala		4.6°, 15.4°
karabha		20.4°
karambita		°3.1°, °22.2
kara-yuga-śālin		11.1[8]
kara-vāla		1.10
karāla	°X.4°	
karin	°XI.11	
karuṇa	V.4°	°3.5°
karkasa	XII.12	
karṇa	°I.9°	
KAL		
kalayati		8.1
kalayasi		1.10
kalayāmi		13.5
kalaya	XII.9	
kalayate	I.5	
kala		°4.6°
kala-dhauta-lipi		°17.3°
kalottāla	I.12	
kalaṅka-kalā		1.3, °24.5
kala-rava	°I.9	°6.5°
kalaśa	°XII.6°	°14.2°, °18.2, °21.2°, °23.4, °24.1°
kalahāntaritā	IX.1	
kalā	°I.3, °XII.2°, °XII.10	°4.5°, 8.3, °12.3, °22.7
kalā-keli	VII.3	
kalāpa	(IV.2)	°3.2
°kalāpāyate	°IV.2 (voir dāva°)	
kalāvatī	X.7	13.8
kali		5.7°, 14.8°, °24.8°
kali-yuga		15.8°
kalita		2.1°, °4.6, 10.3°, °17.3°, °21.6°
kalinda-nandinī	III.2	
kaluṣa		°5.7°, °14.8, °24.8°
kalevara		°4.1°, °6.4, °22.3°

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

kalki		°I.10°
kalpa		°12.6
kavala	°I.12°	°17.7
kavi	°I.2, I.4°	°1.11, 2.9, 10.5°, °12.8, °13.8°, °19.8°, °21.8°
kavi-nṛpa		15.8
kavi-rāja-rāja		21.8
kavitva	°XII.11	
kaṣāya	°XII.5	
kaṣāyita		°17.1
kastūrikā	XI.3°	
kākalī	°I.9°	
kāku	VI.2°, °XII.7°	
kāṅkṣā	II.5	
kāñcana	°XI.5°	
kāñcī	°XI.5°, XII.5°, XII.6°, XII.9°	
kāṇḍa	°X.3°	
kānana	I.8, II.3	°15.2
kānta	°I.3°, VII.3, XII.4°, XII. 12°	
kāntā	V.3	
kāntāra	I.7	
kānti	°XII.6, °XII.6	
kāma	II.2, VII.8, XII.3, XII.5°	9.7^2, °11.7
kāminī	VII.3	°13.4, 23.1
kāruṇya	I.5	
kāla-sarpa	°X.4	
kāliya		2.3°
kāvya	°XII.10	
kāśmira	XI.4°	
kāśmīra	°I.6°	
kāsāra	II.4°	
kiṃśuka		°3.3°
kiṇa		°1.2°
kitava	VI.2, VIII.2	
kindubilva		7.8
kim		
ko	V.5[2]	
kim	I.12, III.4, III.5, IV.3, VI.4, VII.3[3], VII.6[2], VII. 9	7.2^4, 7.4^2, 7.6, 13.3, 15.7, 17.7, 18.1, 18.2
ke	XII.12	
kam		13.1^8
ko'pi	I.4, X.2	
kāpi	XI.1	4.3, 4.4, 13.4, 14.1^8
kācit		4.2, 4.5
kim api	VIII.2	1.10, 4.4, 5.7

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

kiṃ cit	XII.4	
kām api	VII.3, XII.3	4.7[3], 15.7
kayāpi	VII.4	
kim iti		18.4, 18.6, 18.7, 13.3
kimu	III.3	
kiṃ tu	IV.5	
kiyat		
kiyanti		12.2
kiraṇa		°5.4°, °8.1, °16.4, °22.6°, °22.7°
kisalaya		6.3°, 9.6°, 11.6°, °12.3°, °15.6, 16.1°, °17.4°, °20.4°, 23.1°
kīlita	XII.5	°13.2
kuca	V.2°, XI.3, XII.6°, XII.9°, °XII.13°	°2.1°, 14.2°, 18.2°, 19.5°, 20.5°, 21.2°, 23.4°
kuca-yuga		15.3°
kuñja	I,1, °II.1, III.2, V.3, °VII. 3, XI.1°	°3.1°, °4.5°, 11.4, °21.1°
kuṭila	III.6	7.3
kuṭīra		°3.1
kuṇḍala		°2.1, °4.1°, °5.6°, °14.4°, °22.5°, 24.3
kutas	XI.6, XII.4	7.5
kutuka		°4.5
kutūhala	I.3	
kunta		°3.5°
kuntala		°6.5
kunda	X.6°	
kupita		7.1[8]
kumbha	°V.2°, °X.8	°19.5, °20.5
kuraṅga		°24.3°
kuraṅga-mada		8.5
kuraṅgī-dṛś	VIII.3, XII.7	
kurabaka		15.2°
kula	°VII.1	2.3°, °2.4°, 3.2°, °21.6°
kulaṭā	VII.1°	
kuvalaya	III.3, VII.8°	°16.1°
kuvalayāpīḍa	X.8, °XI.11°	
kuśala		2.8
kusuma	°I.7°, °XI.11	°3.2°, °3.4°, °6.5°, 8.3[2°], 10.1°, 13.6°, 14.1, °15.2, 19.4°, 20.3°, 21.3[2°], 21.6°,
kuhūs	I.12[2]	24.6
kūjita		
kūla	°I.1, °XII.13	°3.1°, °6.5, °14.5° °4.5

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

KṚ		
karoti	I.2, II.2, VI.3	8.2, 8.3
kurute		2.9
karoṣi		18.7
karomi	II.2	7.7, 23.2
karotu	III.6	
kuru	III.4	2.8, 11.1, 11.7, 18.1[8], 21.8, 23.1, 24.1, 24.5, 24.6, 24.8
kuruṣva	XII.9	
karavāṇi		19.6
kariṣyati		7.2
akarot	XII.9	
kurvate	I.5	
cakāra	VII.2	
kṛt	°X.8°	
kṛta	°I.5, III.2, III.8, V.6, X.2, XI.1°, XI.9°	°2.6°, °3.4°, °3.5°, 5.1[8]°, 6.3°, 6.3°, 11.2°, 11.8°, 13.4°, °14.3°, 15.5°, 15.8°, °22.5°
kṛtānta	VII.9°	
kṛśa		9.1°
kṛṣṇa	I.5, °I.7°, II.2, XII.10°	
kṛṣṇa-bhogin	VI.4°	
KṚ		
kirati		9.4
ketaka		°3.5°
ketakī	I.8°	
ketana		°13.3
keyūra	°XI.5°	
keli	I.1, °I.2°, °XII.2, °XII.4°, °XII.7°, XII.13°	°2.4°, 4.1[8]°, 4.1°, 4.5°, °4.8°, 11.4°, 20.1°, °21.1°, °22.7°
keśa		°5.2, °14.1, °22.6
keśa-pāśa	XII.6	
keśara		°3.4°
keśava	II.5, XI.1	1.1[8], °4.8°, 9.1[8], 9.8°, 17.1[8]
keśi-mathana		6.1[8]
kaitava-vāda		17.1[8]
koka	V.4	
koka-nada		19.4°
kokila	°I.9°	°3.1°, 6.5°
kopa		7.3
kopinī		19.2
komala	°I.3°, °I.11	°3.1°, 13.8°
kolāhala	X.8	
kaumudi		°19.1

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

kauśala	XII.10	
KRAND		
kranda	XII.12	
KRĪḌ		
krīḍati	I.11, III.6	
krīḍat	°I.9°	
krīḍati *loc.*		24.1[8]
krīḍā	III.4, IX.2°, °XI.11°, *°XI.12°, XII.2°	
krīta	°XI.6	
krudh	III.3	
klānta	V.3, VII.3	
klānti	IV.5°	
kliśta	XII.6	
kleśa	°I.12, II.5	
kvacit api	II.1	
kvaṇita		°20.7
kṣaṇa	°I.9°, V.4, VII.7	
kṣaṇam	IV.5, IV.6, X.8, XI.6	23.1[8], 23.2
kṣata	XII.3°	°17.3°
kṣatra	I.5°	
kṣatriya		1.6°
KṢAM		
kṣamyatām		7.7
kṣama	VII.9	
kṣaya	°I.5	
kṣiti		1.2
kṣipram	X.8	
kṣīṇa	IV.5	
kṣīra	XII.12	
kṣema	III.8	
kṣmā-pati	°I.4	
khañjana		°22.4°
khaṇḍana		°2.2, °19.2, °19.7, °24.8
khaṇḍita		°17.8°
khara		°17.3°, 19.2°
khala		15.7°
khinna	°III.2°, °IV.6, °IX.1, °XII, 8°	7.5
kheda	°I.6°	
KHEL		8.1, 17.5, °18.6, °23.7
khelat	I.6°	
khelana	*°XI.12°	
khelita		°4.3°
KHYĀ		°22.4°
khyāpayan	*XI.12	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

gagana		°15.3
gañjana		°2.3, °19.6, °24.2
gaṇa	°II.3°	(°5.4, °15.6, 22.7°) voir maṇi-
gaṇayati	II.2	
gaṇita		13.7°
gaṇḍa	°II.3°, X.6	°4.1°, °5.6°
gata	II.1, V.5, VII.8, °X.7, XI.1, XII.1	°4.5, 7.1[8], 6.1, 7.5, 11.1, °17.5
gatāgata		7.6
gati	X.7, XII.3	°14.4, 20.4
GAD		
jagāda	V.1, XI.1, XII.8	
gadgada	°X.1°	
gandha	°I.8°, °I.9°	
gandharva	XII.10	
gandha-vāha	°I.8	
gamana	°XI.8	11.1°
gamita	II.5, XI.8	
garala	III.3	8.1, °19.7°
gariṣṭha		°1.2
garuḍa		2.4°
garbha	°VI.4	
GAL		
galat	II.5°, °IX.3°	°17.4°
1) galita		14.1°, °23.3, °24.6
1) galita		°8.4°
gahana		13.2
gir	I.4, I.12, III.7, VI.4	
gīta	I.13°	°2.9, 9.8
guccha	°XI.3°	
GUÑJ		
guñjat	V.3, II.1°	
guṇa	III.5, VII.6	°14.1[8], °23.6
guṇa-grāma	II.2	
guṇana		15.8
guru		°17.1°, 18.2, 18.6°, 22.1[8]°
gṛha	I.1, VII.9	°6.1, 7.2
geha	XI.9	°21.3
go-kula	°IV.7°	
gopa	IV.7°, VI.4	5.3°
gopa-vadhū		4.2, °6.8°
gopī	II.5	11.1[8]°
go-vardhana	°I.4°, IV.7	
go-vinda	II.3, V.4, VI.1, VI.4, °IX.3°, XI.7, XII.8	
gaura	°XI.4°	°22.3°

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

GRAH
gṛhāṇa VII.9
graha °6.6°
GHAṬ
ghaṭayati 15.3
ghaṭaya XII.9 11.6, 19.2
ghana X.2° °6.5°, 11.5, 15.2°, 19.5°, 20.2°, °21.5°, °24.7
ghāta °VII.1° °1.9, °19.2
GHUṢ
ghoṣayatu 19.5
ghūrṇana °VIII.3°

CAKĀS
cakāsti X.6
cakita °V.6, VII.10 6.1°
cakora °2.7, °19.1
cakra °1.2°
cakra-vartin °I.2
CAÑC
cañcati 8.6
cañcat °I.8°
cañcala °VII.10 °5.1°, °11.1[8°], 14.4°
caṭula 19.8°
caṇḍī X.3, X.6 20.6
candana °IV.5°, °VII.1°, VII.7° 4.1°, °5.5°, 8.1, 24.1°
candra °2.7°, °14.3
candraka 5.2°
candra-mas °IV.5° °19.1
capalā 15.2°
caya °15.2°, °21.3°, °24.4
caraṇa °I.2° 2.8, °3.8°, °5.4°, °5.8°, 6.6°, 8.7, °13.8, 15.6°, °16.4, 17.4°, 19.6°, 20.1, °20.2°, 23.1°, 23.2, °24.8°
carita °I.2°, °VI.1, °IX.1 °18.8
caritra °1.1, °17.6
carcita °4.1°
CAL
cala 11.4
calat °VIII.3° °4.1°, °5.5°
calantī 12.2
cala 20.7°, °21.4°
calana °22.4°
calita I.1 7.1[2], 8.4°, °11.2, 5.1°
cāṭu °6.2°, °19.8°, °20.1°
cāṇḍāla °X.3°
cāpa III.4, °III.6

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

cāmara		°24.6
cāraṇa	°I.2°	
cāru	XI.3°	4.4, °4.7°, °5.2, 19.1[8]°, °19.8
cikura		15.2, 24.6
citta	°I.2°, XI.6	
citra	XII.9	
citra-lekhā	°X.7	
citrita	°I.2°	
CINT		
cintayāmi		7.3
cintayan	II.5	
cintā	°I.7°, °IV.5, °VI.2, XII.12	
cintākula	XI.2	
cira	IV.6°	16.5°
ciram	III.8, IV.5, IV.7, VI.1, VI.3, XI.6	7.2, 15.7, 21.5, 22.1[8]
cirāt		23.6
CUMB		
cumbati		4.7, 12.6
cucumba		4.4
cumbana	V.5	°5.3°, °6.3, °6.6°, 15.1°, °17.2°, °24.2°
cumbita	°I.13, IV.7	
cūta	°I.9°, II.4, III.4	°3.7, 8.5
cetas	I.8, IV.5°, VII.6	13.7, 17.5
ced	III.7	
CHAL		
chalayasi		1.5
chalayate	I.5	
chavi	°X.6	
churita	°VIII.2	°22.6°
jagat	I.5, III.5, VII.7, VII.10	1.6°, °3.5°
jagad-īśa		1.1[8]
jaghana	°X.2°, XII.4°, °XII.6°, XII.9	°6.2°, 11.6, °14.4°, °15.5, °19.5°, °20.2°, °21.5, 24.7
jaṅgama	°III.5°	
jaḍiman	°VI.2	
JAN		
janayati	VIII.2	15.6, 17.5
janayasi		18.6
janayatu		14.8, 23.8
janaya		19.2
janayan	I.11	
janita	°I.7°, °VI.2°	°1.5°, °3.2°, °4.3°, °17.1°, 19.6°, °19.8°, °22.4°

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

jana	°III.4°, X.7°, °X.4	°1.5°, 2.3°, °3.1[8], °3.2, 7.2, °16.7°, 17.6, 19.8°, 20.3°, °23.8
janaka		°24.4
janaka-sutā		2.6°
janārdana	VII.4	
JAP		
japati		9.7
japan	V.2	
jaya	°III.5°, XI.11°, °XII.4	
jayadeva	I.2°, I.3°, I.4, XII.10°, XII.12	°10.5,12.8, 13.8°, 19.8°, 21.8° voir aussi śrījaya-deva
jayadevaka		7.8, °15.8
jaya-lekha		°17.3
jarjarita	III.4, °VIII.1	
jala	°VI.2°	°1.1, °3.7°, °4.5°
jala-kaṇa		9.4
jala-da		1.8°, 5.5°, °16.5°
jala-dhara		°2.7°, °8.4°, 12.6°, °22.6°
jala-dhārā		°20.5
jala-dhi		°19.3°
jala-nidhi	°VI.2	22.1
jala-pūra		°22.2
jala-ruha		°16.4°
jāgara		°17.1°
jāta		°1.9, °19.2, °19.8
jāla	°VII.1	°3.3, °8.2, °9.4
jālāyate	IV.2	
JI		
jayati	XI.11	
jayanti	I.1, VI.4	
jaya		1.1[8], 2.1[8×2]
jayate	I.5	
jita	X.8[3]	2.6°, 6.5°, 15.4°, 24.4°
JĪV		
jīvati		12.3
jīvaya		23.5
jīvet	IV.3	
jīvana		19.3
jīvita		7.2
juṣ	°XI.3, °XI.12*	
JÑĀ		
jānīte	I.4	
jānatoḥ	V.5	
jvara	°I.7°, °I.9°, °IV.3, °IV.5°	°17.6°, °24.8°

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

JVAL		
jvalati		16.3, 19.7
jvālā	IV.2	
ḍāmara		°24.6
ḍiṇḍima		°20.6
taṭa	°III.2°, °XII.3	
taṭī	°I.6°, °IV.7°	°20.8
taḍāga		22.4
taḍit		11.5
tati	°XII.13	
tattva	°XII.10°	
tatra	VII.6, XII.13	19.3
tathā	XII.9	
tad		
sa, so	III.2, III.7, V.6, VII.6, X.6, X.8, XI.2, XII.2	4.7
sā	III.3, III.7, IV.2, IV.3, VI.4, VII.2, VIII.1, XI.2, XI.7, XII.6, XII.8	7.1^8, 7.2, 8.1^8, 9.1, 16.1-7, 22.1^8, 24.1^8
tad	I.1, III.7, V.4, VII.3, XI.6, XII.3, XII.5, XII.6, XII.10	7.5, 19.7
tad-	IV.7°, VI.1°, VI.4°, IX.2°, X.4°, XI.4°, XII.13°	7.3°, 12.1°, 14.3°
te	III.7	
tāni	III.7	
tam		11.1
tām	III.2, VI.1, IX.1	7.4^2, 17.1^8
tena		7.5, 13.2
tayā	XII.4	
tasmāt	*XI.10	
tasyāḥ	III.4, *XI.10, XII.5	
tasmin	V.2, VII.8, IX.2	
tasyām	III.5, III.7	
tayoḥ	XII.2	
TAN		
tanoti	VII.5, XI.4	17.2
tanute		8.7
tanotu	IV.7	
tanutām	III.6, X.8	12.8
tanu	°IV.5^2, °IV.7, °XII.7	°1.4°, °6.7°, 8.7, 9.1, 11.2°, °13.6, 17.2
tantra		°6.5°
tandrā		°14.3
tanvī	III.6, X.5, X.7	7.5, 19.4

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

TAP

tapati		16.1
tapana	IX.2	

TAM

tāmyati	IV.3, V.3	
tamas	V.4, V.5, °XI.2°	
tamāla	I.1°, XI.4°	°3.3
tamisra	XI.4	°5.4
taraṅga	VII.9	°20.5°, °22.1, °24.3°
taraṅgati		
taraṅgat		°5.7°
taraṅgin	V.6	
taraṅgita	III.5	
tarala	III.7, °III.8°, °XI.5°	°4,6°, 11.5°, °16.1°, °20.4°, °21.2°, 22.4°
taralatara	XI.8°	
taralita	XII.6	
taruṇa		14.2°, 15.2°, °22.1°
taruṇī	X.5	°3.5°, 3.6°, °15.2°, °16.7
tala		20.3°
		°4.4°, °5.7, °9.5, °21.1°, °23.1
talpa	°VI.3°, XI.9°	°8.3, °9.6
tāpa	IV.2, X.5	°1.6, 8.6, °23.4
tāpiccha	XI.3	
tāpita	XI.6	
tāra	°XI.8	
tāraka		°22.2
tāla		15.3°
tāla-phala		°4.5°
tāvat		18.2
tigmāṃśu	III.6, X.5	
timira	V.4	
tirayati	V.6	12.6, °19.1, °22.6°
tirayan		
tiryañc	VII.5	
tila	III.8	
tilaka	X.6°	
tīra		°5.5°, °15.1, °22.6°, 24.5
tīrtha (voir mahā)	IV.1	°11.1[8]
tuṅga	°V.2	
tulā	*XI.10	°22.1°
tūṇa	XII.12	
tṛpti		°3.4°
tṛṣṇā	XII.3	
toraṇa	°II.2	
toṣa		15.5°
tyakta	°V.7°	
	IV.3	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

TYAJ		
tyajati		9.5, 10.4
tyaja		11.4
tatyāja	III.1	
trapā	°XII.1°	
tvad		
tvam	I.1, VII.6, X.3	19.3[3]
tvām	IV.5, V.2, V.6, V.7, VI.3, XI.2, XI.6, XII.12	
tvayā	V.2, VI.6	
tubhyam	I.5	
tava	III.6, V.2, VI.2, VIII.2, IX.2, X.4, X.7[2], V.3	1.2, 1.3, 1.4, 2.8, 7.5, 7.7, 8.1[8], 8.3, 8.7, 9.1[8], 10.1[8], 10.4, 11.3, 12.3, 17.1[8], 17.2-6, 18.4, 19.1, 19.4, 19.5[2], 20.6, 23.1, 23.7
te	IV.3, IV.6, VII.6, VII.9	7.5, 11.2
tvayi	X.2	8.1[8], 8.7, 23.5
tvad°	IV.2, IV.4, V.2, V.4, VIII.2, X.4, X.6	12.2, 24.2
tvaritam		12.5
tri-bhuvana		2.5°
trai-lokya	V.7°	
daṃśa	°X.3°	
dakṣiṇa	VII.7	
dagdha		°23.5°
danta	°X.3°, °XII.7°	8.4, 19.1°
dantī	°X.6	
danturita		°3.5°, °22.7
dayita	VII.6	4.4, 14.5°
dara	I.8°, XII.5°	6.7°, °14.1°, 19.1°, 20.2°
darpa	IV.7	
darśana		7.7, °22.1°
darśita	°II.5°	1.9°
DAL		
dalati		16.5
dala	°III.3°, °XI.4°	°2.5°, °3.3°, °21.2°
dalana	°X.3	°8.4°, °10.1
dalita		1.4°, °14.4°
daśa-kaṇṭha		2.6
daśa-mukha		1.7°
daśa-vidha		1.11°
daśana	XII.3	1.3°, 17.2°, 21.7°
(daśana-vasana)		17.2
daśana-pada		17.5
daśākṛti	I.5	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

DAH		
dahati	I.8	19.1[8]
dahati *loc.*		10.2
dahana	°IV.2°	°9.3, °13.5
DĀ		
dadāsi		7.6
dadatu	III.8, XII.13	
dehi		7.7, 19.1[8], 19.2
deyāt	*XI.12	
dāna		°6.6
dānava	°VIII.3°	
dāman	°XI.3, °XI.5, °XII.5	
dāruṇa	IV.4	19.7
dāva	IV.2°	
dāva-dahana-jvālā-kalāpāyate	IV.2	
dāsa	XI.6	
dāha		23.5
dik-pati		8.7
dik-sundarī	VII.1°	1.7°
dina-maṇi		
dinānta	X.1	2.2°
dineśa		
divi-ṣad	°VIII.3°, °IX.3°	°2.3
DIŚ		
diśatu	*XI.10	
diś		
dīna	II.1	1.7, °6.1, 9.4[2], 12.1[2]
DĪP		8.1[8]
adīpayat	VII.1	
dīpti	III.8, °XI.5	
dīrgha	V.4	
DU		
dunoti	VII.8	
dūyase	VII.6	
dunomi		
dūyamāna	°VIII.3°	7.7
dukūla		
dur-anta		4.5, °6.2, °22.3
dur-āpa		3.1[8]
dur-ita		8.6, 17.8
dur-ūha	I.4°	15.8
dur-vāra	°VIII.3°	
duḥkha	°VIII.3°	
dūtī	VII.6	
dūna		
dūratas	II.2	°17.6
dūram	XI.9	
dur-āloka	II.4°	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

dūṣaṇa	VII.6	°2.6, °13.5
dṛḍham	*XI.10	
DṚP		
dṛpyad	VIII.3°	
dṛpti	°VIII.3°	
DṚŚ		
darśayati		17.4
dṛśyase		7.6
drakṣyati	XI.2	
drakṣyanti	XII.12	
dadarśa		22.1[8]
dṛṣṭvā	VI.1	
dṛś	°II.3°, III.7, V.6, °VII.8, X.7, XII.5[2]	°5.1°, °5.7, °22.4°
dṛṣṭi	XI.1°, °XII.7	
dṛṣṭi-gocara	VI.4	
DṚ		
dārayate	I.5	
deva		2.1[8]
devakī-nandana	V.7	
devatā	III.5	
deśa		°19.5
deha		°21.3
deha-dāha	VII.9	
daitya	I.5	
daivata	IV.4°	
doṣa	II.2	
dos	°X.3°, XII.3, XII.4°	
dyuti	III.3, °VII.5, °X.6°, °XI.5°	
dyotis	°VIII.2	
drākṣā	XII.12	
druti	°I.4	
druma	°I.1[2]	°17.4°
dvaya	°X.7	°19.6
dvāra	XI.5	
dviguṇī-kṛta		°22.8°
dvi-pa	XI.11°	
dveṣa-stha	IX.2	
dhana		7.2
dhanus	III.5	°5.2°
dhanya	X.2, XII.7	
dhammilla	°II.5	
dhara		°24.3
dharaṇa		°1.2°
dharaṇi		1.2°, 1.3, 10.4°
DHĀ		
dhehi		19.7
dadhatam		22.2

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

DHĀ		
dhayati	XII.7	
dhāman		°10.4
dhāra		°8.4
dhārā	°XII 7°	°20.5
DHĀV		
dhāvasi	III.3	
DHI		
dhinoti	XII.6	
dhīra		11.8[8°], °14.7
dhūma-ketu	V.7	1.10
dhūrta	XI.3	
DHṚ		
dhārayati		19.4
dhara	XII.12	
dhṛta		1.1[8°], 2.1°, 2.7°
dhṛtavān asi		1.1
dhoyin	I.4	
dhauta	°XII.7°	
DHYĀ		
dhyāyati	IV.3, VI.3	4.3
dhyāyan	V.2	
dhyāyantī	IV.5	
dhyātṛ	*XI.12	
dhyāna	I.9°, VI.2°	8.6°
DHVAN		
dhvanati *loc.*		10.3
dhvani		°5.1°
dhvānta	XI.3	
dhvaja		°24.6°
na	I.4, II.4, III.3[4], III.4, III.8, IV.3, IV.4, IV.6, V.5[2], VI.3, VI.4, VII.3, VII.6, VII.8, X.2, X.5, XII.12[2]	7.1, 7.5[2], 7.6, 7.7, 9.5, 12.5, 13.1, 13.7, 15.8, 16.1-7, 18.3
naktam	I.1	
nakha	V.5°	1.4, °1.5°, °3.3°, 6.5°, 15.6°, °20.7
nakha-pada		15.3°
nakhara		°17.3°, °19.2°
naṭanīya		8.8
nanda	I.1°, VI.4°	
nanda-sunu	*XI.10	
nandātmaja	VII.10	
nandana (voir yadu-nandana)		
nandinī	°III.2°	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

NAM
namata 11.8
namas I.5
nayana IV.6°, VII.10 °6.7°, 9.4°, 9.6°, °11.3, °11.6, °16.1, 17.1, 18.5, 23.7, 24.3°
naraka °2.4°
nara-hari °1.4°
narman 24.4°
nalina °X.6° °2.3°, °9.4, °19.4°, °22.3, °23.1°
nalinī-dala 8.2, 15.4, °18.5°
nava II.5, XII.1° °3.3°, 8.5°, °17.4°, 21.2°, °21.5
navaka °II.4°
nātha 12.1[8]
nāman 10.4, 11.2°
nāla °9.4
nāyaka °III.3 °24.2°
nārāyaṇa 23.1[8]
nārī °I.10°
nāsā X.6
ni-kara °XI.8 °3.1°, °4.1[8], °10.1, °20.3, °20.4, °21.4°, °21.7°
ni-kaṣa °XI.4° °16.6
ni-kāma VII.8° 9.7
ni-kāra °20.2
ni-kuñja IV.1, V.2°, XI.2, XI.3, X.5° °6.1°
ni-kuramba °20.4
ni-kṛntana °3.5°
ni-KṢIP
nikṣipat XI.3
ni-kṣipta XII.1°
ni-khāta XII.5
ni-GAD
nigadati 8.7
nijagāda 24.1[8]
ni-gadita XII.9 20.7°, °23.8°
ni-caya °7.1, °15.4
ni-cola °VII.10, °XI.3° 11.4
ni-ja °II.1°
nitambavatī 4.4, °5.3°
nitambinī 11.1
ni-tānta XII.8°
nitya I.12°
ni-dāna °2.4, °11.6? voir nidhāna

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

ni-deśa		°19.5
nideśatas	°I.1	
ni-drā	XII.5°	
ni-dhana		°1.10
ni-dhāna		°2.5, °11.6?
ni-dhi	°VI.2°	8.7, 11.6, °23.3°
ni-dhuvana		°6.8°
ni-nada		°21.7°
ni-nāda		°23.6
NIND		
nindati		8.1
nindasi		1.9
ni-patita		°6.7°, °8.2°
ni-biḍa	°X.3°, XII.2°	
ni-bha-tā	*°XI.12	
ni-bhṛta		6.1°
ni-bhṛtam	II.5	
ni-magna		1.3
ni-mīlana	°IV.6°	
ni-mīlita		°6.4°, °14.6°
ni-meṣa	XII.2	(°17.1? voir ni-veśa)
ni-yukta	V.1	
nir-aṅkuśa	°VII.8	
nir-avasāda	XI.1	
nir-ākula		°3.2°
nir-āsa		°24.3°
nir-ikṣya	II.5	
nir-gata	XI.10	
nir-jita	°III.4°, III.5°	
nir-daya	VII.6, X.3°	°5.5°, 17.7
nir-dhauta	XII.5	
nir-bhara	I.13, °V.2°, °XII.1°	
nir-BHID		
nirbhidya	*XI.10	
nir-mala		°22.6°
nir-MĀ		
nirmātu	III.6	
nir-mita		°24.8°
ni-laya	°XI.5	8.1, °15.6
ni-LĪ		
nilīya		6.1
ni-VAS		
nivasāmi	V.1	13.7
ni-VAH		
nivahate	I.5	°1.10°
ni-vaha		°22.1[8]
ni-vāsa		

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

ni-VIŚ		
niveśaya		24.3
ni-vṛtta	IV.4°	
ni-veśa		°17.1, °22.6
ni-veśita		°6.3
niś	VI.3	6.1, 10.3², 13.2
ni-ṢAD		
niṣasāda	III.2 (voir vi°)	
ni-ṣpanda	XII.4	
niḥ-śvāsa	°X.1°	
niḥ-saha	°X.1°, °XII.7°	6.7°
ni-hita	III.6	
NĪ		
neṣyati	VI.3	
nīyante	I.9	
nīra	XII.12	°1.5°
nīla	VII.10°, X.6°, XI.3°, °XI.4	°4.1°, 11.4°, 19.4°, 22.3°
nīlatama	°XI.4	
nīla-ratna	°V.7	
nīliman		°17.2°
nūnam		17.6
nūpura	°XII.9	°6.6, 23.2
NṚT		
nṛtyati		3.1⁸
nepathya	°V.7°	
paṅka		°9.2
paṅka-ja		11.6°
pañca-bāṇa	VII.9, X.3°	
pañcama	X.5	°4.2°
paṭala		°3.4°, °5.5, °15.3, °22.3°
paṭa-vāsa	°I.8	
paṭu		6.2°, °19.8°
paṭhanīya		8.8
paṇḍita	°XII.10°	
PAT		
patati	IV.3	12.2
patati *loc.*		10.2, 11.3
papāta	XI.8	
patatra		11.3
pati	XII.5	
patita		8.7
patra	VI.3, XII.9	11.3
patraka	°XI.3	°24.1
pathi	V.6, VII.3, °XI.8°	11.3
pathika	I.9	°3.2°
pada	V.6, °IX.3°, °X.1, °XI.6°, °XII.6, XII.9	1.5°, °9.8, 12.2, °15.8, 19.7°, 23.1°
pada-vī	°X.6	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

padāvalī	°I.3	
padma		°7.3 voir śona°
padmāvatī	I.2°	°21.8°
padmā	I.6°	
payas		1.6
payo-dhara	°I.6°, °X.8°, XII.3°, °XII.7	°4.2°, °5.5°, °11.1[8]°, 23.3°, 24.1
payo-dhi		°1.1°
para	X.2°, °XI.10	°4.1[8], °4.6
param		12.3
parama		11.8°
para-vaśa	°XI.9°, °XII.1°	
parāga	°I.8°	°22.3°
parā-bhava		°23.1
parāśara	XII.11°	
pari-KḶP		
parikalpya		8.6
pari-gata		°3.7°
pari-jana	°XI.9	16.6°
pari-karmayati		
parikarmaya		24.4
pari-ṇāha		°9.3
pari-tāpa	VII.2	
pari-toṣa	II.2	
pari-patita		
pari-pūrita		14.7
pari-bhāga		6.6°
pari-mala		°19.6
pari-RABH		°3.6°
parirabhya	I.13	
parirambhya		6.3, 22.2
pari-rambha		4.2
parī-rambha	I.6°, °I.10°, °V.2°	8.3°, °20.5, °23.4°
pari-rambhana	X.2°	
pari-vāra		°3.7°, °6.3°, 7.6, °14.2°
pari-ŚAṄK		°5.6, °17.4
pariśaṅkate	VI.3	
pari-śamita		
pari-śīlana		14.8
pari-ŚUDH		°3.1°, °22.5°
pariśodhayantu	XII.10	
pari-ṣvaṅga	°XII.7	
pari-sara		
pari-hāsa		3.7°, °5.5°
pari-HṚ		°5.1[8]
parihara	X.2	
pari-hṛta		18.3
paruṣa	IX.2	11.6°

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

pary-anta	°XI.8°	
pary-ākula	V.3	
pallava	°III.5, °XII.1°	°5.3, °5.4°, °19.7, °21.5°, °22.5°, °23.1°
pallavayati	I.4	
palvala	*XI.12	
pavana	°II.4	°9.3, °11.2°, °16.3, °18.1, °21.4°
PAŚ		
paśyati	XI.2	4.7, 9.2, 11.3, 12.1
paśyāmi	II.3	
paśya	VII.6	
paśyat	V.6	
paśyantī	XII.6	
paśyantyāḥ	VIII.2, XI 9	
paśu		°1.9°
PĀ		
pibantam		12.1
pātum	XI.6	
PĀ		
pātu	I.13	
pāṭala	XII.5°	°3.4°
pāṇi	III.4, XII.6, XII.9	9.5°
pāṇi-ja	XII.3, °XII.5°	
pāṇḍu	°VII.5°	
pātaka	°VII.1	
pāda	°VIII.2°	
pāna	°XII.2	°6.3, °14.3°, °19.1[8]
pāpa		°1.6
pāli	°III.5, °VI.2	
pāvana		°1.5
pāśa		°24.3°
pika	I.12	20.3°, °21.7°, 23.6°
pi-hita	°XI.9°	
PĪḌ		
pīḍayan	*XI.10	
pīḍana	°X.3	
pīta	°VII.10°, XII.9°	°4.1°, 5.6°, 11.5, 22.3°
pīna	°X.8°	4.2°, 5.5°, °11.1[8]°, °21.5°
puñja	°XI.2	°11.4
puṭa	°XII.3	
puṇya-vat		5.8
punar	I.10, II.2, V.1, V.2, VII.8, VII.9	
puratas		7.6
puraṃdara	°IX.3°	°5.2°
puras	V.3, VII.7	8.6
purā	IV.6	7.6

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

puruṣottama	XII.13	
pulaka	°VI.2°, XII.2°	4.4, °5.4°, 6.4°, °14.6°, °22.7°
pulakayati	XI.2	
pulakita		°3.7°, 23.4
pulina		°15.1[8]°
puṣpa	X.6°	
puṣpitāgra	IV.6	
pūjita		°15.6
pūta		°3.7
pūtanikā		17.7
pūra	°I.6	
pūrvam	V.2	
pṛthu		°14.6°
pṛthvī	X.7°	
pṛṣṭha	*XI.10	1.2
PṚ		
pūraya		11.7
pauruṣa	III.4, XII.4°	
paulastya	I.5	
pra-kaṭita	°I.8°	
pra-kīrṇa	XI.11°	
pra-khyāta	VIII.2°	
pracura		
PRACH		5.2°
pṛccha		
pra-ṇata	VIII.1	20.5
pra-ṆAM		2.8[2]
praṇamati		
praṇamata		8.5
praṇamati *loc.*	IX.2	22.8
pra-ṇaya	°II.1, °VIII.2°	
pra-ṇayinī	X.2	
pra-ṇipāta		
prati		°20.1
prati-taru	V.6	5.8, 20.4
prati-padaṃ		
prati-mā	°IV.3	8.7
praty-aṅga	I.11, XI.2°, XI.3	
praty-adhva	I.1	
praty-ud-GAM		
pratyudgacchati	XI.2	
praty-ūha	XII.2	
PRATH		
prathayati		
prathama		17.7
pra-doṣa	°V.7°, XI.1	6.2°

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

pra-pañcayati
prapañcaya X.5
pra-bandha I.2
pra-bhāta VIII.1
pra-bhava °XII.11
pra-MĪL
pramīlati IV.3
pra-mudita 11.8°
pra-meya °I.4°
pra-YĀ
prayanti X.3
pra-yāga °XII.13°
pra-yāsa °XI.8
pra-laya 1.1°
pravaṇa 7.8
pra-VIŚ
praviśati V.3
praviśatu 16.8
praviśa 21.1[8]
praviveśa XI.7
pra-ŚAṂS
praśaśaṃse 4.6
pra-SAD
prasīdasi IV.3
prasīda VII.7
pra-sara °XI.8
pra-sava °XII.1°
pra-sūti °II.4
pra-sūna °X.6°
pra-SṚ
prasarati *loc.* VII.2
prasarad I.8, VIII.2°
pra-STHĀ
prasthātum VII.3
pra-HṚ
prahara III.3
prāṇa III.6, °VII.7, VII.9
prāṇavat °I.8°
prāṇa-samā °I.9°
prāṇa-hara VII.7
prātar VII.10, XII.5
pra-AN
prāṇiti IV.5
pra-ĀP
prāpaya I.1
prāpta °I.9°, V.4, V.6, VI.3
prāya °XII.4
prāyas X.6

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

prā-RABH		
prārambhi	XII.4	
pra-leya	I.12°	
prā-śastya	°VI.4°	
pra-AH		
prāha	IV.1, VI.1	
priya	I.6, IV.2°, IV.5, V.3, VII. 6°, VIII.1, IX.2, X.5, XI.2, XI 9°, °XII.11°	23.4°, 24.2
priyatama	XI.8°	
priyam-bhāvuka	XII.2	
priyā	III.3, VIII.2°, XII.12	19.1[8]
PRĪ		
prīnayitvā	XI.1	
prīta	V.5, XII.9	
prīti	X.8, XI.2	
prīti-yoga	*XI.10	
pra-ĪNKH		
preṅkhat	III.4	
preman	I.13°, IV.1°, XI.4°	
preraṇa		20.4
prodbodha	V.5	
plavana	°I.12°	
phala	°XII.13	
phena		°22.2°
bakula		
baddha	VII.3	°3.2°
bandin		
bandha	III.1, °X.3°	°20.3
bandhana		
bandhu	°I.8, VII.3	°19.2
bandhu-jīva		°3.6
bandhūka	X.6°	5.3°
bala	VII.8	
balāka		
bali	I.5	°11.5
ballava	IV.7°	1.5, °1.7
ballava-yuvati		
ballavī	°II.3°	°5.4°, °8.8°
bahis	VIII.2, XI.9, XI.10*	
bahu	I.7°, V.3, VII.6	15.6°, 17.4, 17.6 10.4, 11.2, 13.5°, 18.7°,
bahu-vidha		°21.5°
bahuśas	VI.3	14.5°
bāṇa	°III.2°, III.5	
bādha	°I.7, °IV.4	°19.4°
bādhā	VII.9	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

bāndhava	°X.6	
bāla		9.5°, 17.6°
bāhu	IV.7, *XI.10	
bindu	°VII.1, °XI.11	
bimba	°VII.2	
bimbādhara	III.6, III.7°, °XI.6, XII.6°	
bisa	III.3°	°12.3°, °15.4°
buddha		°1.9°
bṛgu-pati		°1.6°
bhaginī	°VII.9°	
bhaṅga	°VIII.2	°14.6°
bhaṅgura	X.4°	
BHAJ		
bhaja		20.3
bhajantyāḥ	XI.9	
bhañjana	°X.4	
BHAṆ		
bhaṇa		19.6
bhaṇati *loc.*		10.5, 11.8, 21.8
bhaṇana		°15.8
bhaṇita		°3.8, °4.8, °5.8, °6.8, °8.8, °9.8, °14.8°, °16.8°, °17.8°, °18.8, °20.8, °22.8°, °23.8
bhaya	°X.4°	°5.7, 8.1[8]
bhara	°I.13, °IV.1°, °VII.6, °VIII.2°, °XII.1°, °XII.3	°4.2, °6.1, °7.3, °8.4°, °14.7°, °20.2, °22.3°, °22.7°
bharaṇa		°15.6
bhava		°1.6°, 1.11°, 2.2°, 19.3°
bhavana	°VI.4°	18.1
bhavant		
bhavān		17.7
bhavantam		8.5, 8.6, 12.1
bhavatī		19.3
bhavataḥ	XII.12	
bhavatām	IV.7	
bhavad°		8.2°, °11.3°, 17.5°
bhasman	III.3	
BHĀ		
bhāti		X.4
bhāṇḍīra	VI.4°	
bhāminī		23.5
bhāra	°V.7°	°4.2°, °6.5, 9.1, °20.2°, °22.8
bhāratī		°13.8, °19.8°
bhāva	XII.12	°19.4, 20.3, °21.6, °23.8°
bhāvana		12.4°
bhāvanā		°8.1[8]
bhāvita		°6.1[8]

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

bhāṣita		°6.2
bhinna	°IX.1	
bhīta		°21.4
bhīti		°1.8°
bhīru	I.1	
bhuja		°5.4°, °15.4°, 19.2°
bhuja-daṇḍa	XI.11	
bhujaṃ-ga	°I.12°	
bhujaṃ-gama	III.3°	
bhujā	II.5	
bhuvana		°16.7°
BHŪ		
bhavati	XII.12	
bhavatu		19.2
bhāvaya		19.3
bhaviṣyati		2.8
bhaviṣyasi		17.6
abhūt	VII.7	
babhūva	X.8, XII.2, XII.5	
bhūtām	XII.2	
bhūta	*XI.10	
bhū-gola		°8.5
bhūmī-ruh	I.5	
bhūyāṃs	°VI.4	
bhūṣa	V.2	
bhūṣaṇa	°XI.1	
		°2.6, °5.4°, °13.5, 19.3,
bhūṣita		°22.7°, °22.8°
BHṚ		°15.3, °19.8
bibharti		
bibhrad°	XII.13	
bhṛṅga	IV.7°	
bhṛt	°II.4°	
bhṛśa	°I.13	°1.4
bhṛśam	XII.7°	
bheda	XI.6	
BHRAM		7.4
bhramati		°18.6
bhramantīm		
bhramatā	I.7	17.7
bhrāmyat°		
bhrama	II.4°	7.3
bhramara	II.2, V.5, °XII.13	
bhraṃśa		24.4°
bhrātṛ	VIII.3	
bhrānti	VI.4	
bhrāma	III.3	
bhrū	II.2	
	II.3°, III.5°, III.6°, °X.4, X.7	°7.3°

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

bhrū-vallīka	°II.5°	
bhrū-vallī-mat	°II.3°	
bhrū-kṣepa	XI.6°	
makara		°5.6°, 8.5
makaranda	IX.3°	
magna	°VI.2	
maṅgala		2.9, 21.8°, °24.1°
mañjarī	°XI.4	°19.5
mañjīra	°XI.7	11.4, °20.2
mañju	°VII.3°, °XI.7°	
mañjutara		21.1°
mañjula		4.5°, °20.1°
maṇi	°IX.3, °XI.5°, XII.9°	°4.1°, °6.6°, °13.5°, 19.5°, °20.2°, 23.6°, 24.7°
maṇi-gaṇa		5.4°, °15.6°, °22.7°
maṇi-mañjarī		19.5
maṇi-maya		5.6°, 15.5°
maṇi-sara		15.3
maṇḍana		°2.2, °12.4°, 19.7, 24.8
maṇḍala	°III.6°, °VII.10	°2.1, °2.2°, °5.2°, °19.5, °22.1°, °22.3, °22.6°; °24.3
maṇḍalī	°II.1°	
maṇḍita		°4.1°, °5.6°
mad-		
aham	V.1	7.4, 8.7, 12.4, 13.7, 23.2
mām	II.2, II.3, X.5, XI.2	7.1, 5.7, 13.4, 13.6, 13.7, 23.2, 23.7
mayā		7.1, 6.1[8], 17.5
mama	III.6, VII.9, VIII.2, X.2	5.1[8], 6.3, 7.2, 7.7, 13.1, 13.2, 13.3, 17.5, 18.6, 19.1[8], 19.3[4], 19.6, 19.7, 23.6, 24.4, 24.6, 24.7
mayi	III.3, X.3	8.7, 19.1[8], 19.2, 19.3, 19.7
me		7.6
mad°	V.1°, V.4°	23.4°
mada		°6.4
madana	V.3°, VII.5°	°3.2°, 3.4°, °3.8°, 6.1[8]°, °6.4°, °8.5°, 9.3°, 10.1, 10.2°, 11.1°, °15.1, 17.4°, 19.1[8]°, 19.7°, 21.4°
madālasa	X.7	
madhu	I.11, °I.9°, °XII.3°	2.4°, °12.1, °13.4°, 18.1°, °19.1[8]°, 21.6°
madhu-kara		3.1°, 15.4°
madhu-pa	°I.9°, °V.7	10.3°, °20.3°, °21.6°
madhu-mathana		20.1[8]

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

madhu-ripu	V.1	°5.8°, °6.8°, 11.7, 12.4, 14.1[8], 15.8°, °23.8°
madhu-vrata	°II.1°	
madhu-sūdana	I.6, III.8	4.3°, 6.7, 13.7
madhura	I.3°, III.8, X.5°	°5.1°, °5.3°, °6.2°, °12.1°, 13.4°, °16.3°, °17.8, °18.7
madhuratara		21.7°
madhūka	X.6°	
MAN		
manute		9.1, 11.2
manas	I.3, II.2, III.4, °V.7°, °VII. 3, VII.8°, °XII.1, XII.5	°3.6, 5.1[8], 5.7, 8.8, 10.3, 10.5, 17.6, 18.6, °20.8, °23.5
mano-ja		°4.3, °6.7
mano-bhava	VII.7°	24.1°
mano-bhū	VII.5	
mano-rama	°X.7	23.8°
mano-hara	II.5	°5.6°, 11.1, 20.5°, °22.4°
maho-hārin	°I.10°, °I.13	
manasi-ja	III.4, VI.1, *XI.12	°3.3°, °6.5°, 8.1[8], 15.5°, 16.2°, 23.4°, 24.4°, 24.6°
manāk	III.4, VII.3	
manu-ja		°5.6°
manoratha	V.4	°3.2°, °6.1[8]°
mantrāvalī	°V.2	
manthara		°20.2°
manda	IV.1, V.6, VI.1, *XI.10[2]	
mandara		°2.7
mandākinī	°IX.3°	
mandāra	°VIII.3°, XI.11	
manmatha	°V.2°, IX.1°, XII.2°	7.7, 19.5°
mayūkha		°10.2
mayūra		°5.2°
marakata		15.4°, 17.3°
maraṇa		°9.7, 10.2, 13.3
marāla		20.2°
mardana		°5.5°, °11.1[8]°
marman	III.6°	8.2
malaya	VII.9°	°3.1°, 8.1°, 10.1°, °21.4°
malaya-ja	III.3	9.2°, 16.3°, °22.6°
malina		°17.2°
malinatara		17.6
mallī-valli	°I.8°	
masṛṇa	X.1°	°9.2
masṛṇa-vāṇī		19.6
mahā-tīrtha	V.2	
mahā-mantra	°VIII.3	
mahita	XI.11	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

mahī-pati		°3.4°
mā	III.4², *XI.10	17.1⁸, 18.1⁸, 18.3
mākanda	XII.12	
mātra°	°IV.4°	
mādhava	°I.1, III.2, IV.1, V.2, VII. 2, VII.4, VII.7	8.1⁸, 8.7, 17.1⁸, 18.1⁸, 21.1⁸°
mādhavikā		3.6°
mādhurī	°III.7	
mādhvīka	XII.12	
māna		18.1⁸, 19.1⁸
māna-da		24.6
mānasa	°III.2, III.7, *°XI.12°	°2.2°, 19.1⁸,
māninī		18.1⁸, 19.8°
māra	III.6°	
mālā	IV.2	°3.3°
mita-para	*XI.10	
milana		°8.1
milita	V.5	°1.8°, 3.4°, 4.4, 5.7, °22.5°
mihira		°22.5°
mīna		°1.1°
MĪL		
mīlati *loc.*	X.8	
mīlita	XII.4, XII.7°	
mukuṭa	IX.3°	
mukunda	*XI.12	
mukula	°I.12°, °II.4°	
mukulita		°3.7°, °6.7°
mukha	°III.8°, V.7°, °VI.4, °VII. 5°, °VII.10, °X.1, °X.6°	°2.7, °3.5°, °5.3°, °16.2, 19.1⁸°, 24.4
mukhara	°II.1°	6.6°, 11.4, °21.7
mukharayati		
mukharaya		23.6
mukharita		°5.1°, 14.4°, 20.2°
mugdha	I.11, °II.3°, II.5, V.4, °V. 7°, X.3°, X.5, XII.6°, XII. 7°, XII.9°	4.1⁸°, 4.3°, 20.1⁸
MUC		
muñcati		8.6
muñca	VII.7, X.5	19.1⁸, 20.4
mud	°IX.2, X.3, °XI.11, XI.12*	2.9
mudā	XII.13	
mudita		°21.6°
mudira		°5.2°
mudrā	°IV.7°	
mudrita	°I.6, XI.11	
muni		3.6°, °5.6°
muni-jana		2.2°
mura		°2.4°

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

mura-jit	XI.11	
mura-vairin		19.8
murāri	I.10, °VII.5°	11.5, 15.1[8], 21.8
muhur	V.3[4], V.6, XII.1	12.4
mūka	°VII.4	
MŪRCH		
mūrcchati	IV.3, XI.2	
mūrcchayate	I.5	
mūrcchita	III.4°	
mūla	II.5°	°22.3
mūrti-mat	I.11	
mūrdhan	XI.3	
mūrdha-ja	XII.5	
mūla	II.5°	°22.3
mṛga		15.1, °15.2°
mṛga-dṛś	XI.9	
mṛga-mada		3.3°, 15.1°, 15.3°, 24.1°, 24.5°
mṛgākṣī	VI.2, XI.1	
mṛgī-dṛś	III.4	
mṛta	XII.12	23.5
mṛdu		6.2°, 11.2°, 15.4°, 21.4°
mṛdutara		°16.3°
mṛdula		°22.3°
mekhala		°6.6
megha	I.1	
medura	I.1, °IX.3	°5.2°
mokṣa	°XII.6	
mocana	°X.6	°24.2
moda		°23.8
moṣa	°XI.1	
moha	III.6, °X.4°	
mohana	°VIII.3°	°5.1°, °5.8°, °20.3
mohana-kārin		3.6
mauktika	°XII.13°	
mauna	X.5	
mauli	°I.12°, °III.8°, °V.7°, °VIII.3°	°1.7°, °5.1°
mleccha	I.5	1.10°
yajña		
yatra	V.2, X.8	1.9°
yad-		
yā		
yena		16.1[8], 17.1[8]
yayā	IV.6	19.2
yasmin	VII.8, XII.2	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

yad	VII.3, IX,2^4, XII.4, XII. 10^3	13.2
yadi	I.3^2, IV.3, VII.6	8.8, 19.1, 19.4, 19.2
yadu-kula		2.3°
yadu-nandana		24.1^8, 24.1
YAM		
yacchanti	XII.12	
yamāyate	IV.2	
yamunā	I.1°, IV.1°, XII.13°	°1.8°, °3.7°, 4.5°, 11.$1^{8°}$, 15.1^8, 22.2°
yaśasya		4.8
yaṣṭi	°XII.6	
YĀ		
yāti		11.7
yāmi		13.1^8
yāhi	V.1	17,$1^{8\times2}$
yāsyati	VII.6, XI.2	
yayau		13.1
yāta	IX.2, XI.9	
yātanā	IX.2	
yāminī	VIII.1	°13.4
yāvaka		15.6°
yāvat	XII.12	
yukta	IX.2	
yuga	°XII.13	°4.1°, °22.4
yugala		°15.4°, °23.6
yuddha	°XII.2	
yuva-jana	X.4°	3.3°
yuvati	II.2	3.$1^{8°}$, 4.6, 13.8, 14.1^8, °17.8°, 18.4°
yuvan	X.4	
yuṣmad-vaḥ	I.6, I.13, II.5, III.8, VIII.3, *XI.10	
yoga	*°XI.10 (voir prīti°)	
yogita		15.6
yauvata	°X.7	
yauvana		13.1
raṅga	*°XI.12 (voir eka°)	°19.6°
RAC		
racayati	V.3	11.3, 15.2
racaya	XII.9	23.3
racayantam		24.4
racanā	°I.4, °VI.3°, °XII.10°	°20.1
racita	XI.1°	°15.8, 20.1°, °21.3°
rajani		11.7, 17.1°
rajanī-kara		15.1, °24.5
rajas	°III.3	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

RAÑJ

rañjayasi		19.4
rañjatu		19.5
rañjana		°2.3, °19.6
raṇa	X.8, °XI.11°, °XII.4°	1.7, °14.7°
raṇita	°II.4°	°6.6°
rata	V.5°	
rati	°I.2°, X.7, XII.4°	6.1°, 6.7°, 11.1°, 11.5°, 12.3°, 14.7°, 17.3, °17.8°, °19.6°, 20.6°, 21.1°, °22.4°, °22.5°, °22.7°, 23.7°, °23.8°, 24.2°, 24.6°
rati-gṛha		15.5°
rati-pati	V.2	15.2°
rati-rasa	IX.1°	°14.5°
ratna		°19.3
rada-khaṇḍana		19.2
rabhasa		°3.3°, °6.1°, 10.5°, °12.2, °14.3°, °21.1°, °23.4°
RAM		
ramate	VII.6	15.1[8]
raṃsyate	XI.2	
ramayati		4.7
ramayāmi		7.4
ramaya		6.1[8]
ramayantam		5.7
ramayati *loc.*		15.7
ramaṇa		15.1°
ramaṇīya	°II.4	1.7, 11.8
ramaṇīyatara		20.3
ramita	VII.4	°14.8, 16.1[8]
rambhā	°X.7	
ramya	V.4, *XI.12°	
rava	°I.9° voir kala°	°20.6°
raśmi	°VII.8	
RAS		
rasatu		19.5
rasa	°I.9°, IV.3, °IV.7, V.5, VI.2°, °XII.4, XII.12, (IX.1° voir rati°)	°4.6, °6.7°, 15.8°, °17.1°, °23.5, °23.8°, °24.5°, (°14.5 voir rati°)
rasana = raśanā		°14.4°, °15.5
rasanā		°11.6, 19.5
raśanā		°20.6°, °23.6°, °24.7°
rasāla	°I.12°, IV.6°	
rasika-jana		12.8, 18.8, 23.8
rasita		°14.5, 20.6°
rasitva	*°XI.12	
rasollāsa	°I.9°	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

rahas	I.1, II.1, IV.5, V.6, IX.1	6.1, 8.5, 12.1
rahasya		°4.8
rahita	°III.3	
rāga		°4.2, °17.1°, °19.6, °22.4
rāgavant	III.6	
rāgin	IX.2	
RĀJ		
rājasi		11.5
rāja-rāja		°21.8
rāja-haṃsa	*°XI.12°	
rādhā	I.1, I.1°, I.7, I.13, II.1, III.8, IV.4, V.1², V.7°, VII.10°, VII.10, X.8°, XI.1, XI.8, *XI.10, *XI. 12, XII.1, XII.8, XII.13	12.1⁸, 21.1⁸, 22.1°
rādhikā	I.10, III.2, IV.1	9.1⁸, 19.8, 20.1⁸, 23.1⁸
rāma		°1.7°
rāmā		4.7
rāmādevī	XII.11	
rāva		°21.6
rāsa	I.13°	4.6°, 5.1⁸
ripu	VII.8	
RUC		
rocayatu		19.1
ruc	°XII.6	
ruci	XI.4°	°3.3°, °3.4°, °15.3°, °16.4°, °16.6°, °19.1°, °21.7, °22.5°
rucira	X.7°, °XI.1°	°15.2, °16.5, °18.3, °21.7°, 22.5, 24.4, 24.6, 24.8
ruj		10.3, 16.7
ruta		°23.6°
RUD		
roditi		8.6, 12.7
rodiṣi		18.4
rudhira-maya		°1.6°
ruṣ		°23.7
rūpa		°1.2-6, °1.8, °1.11, °5.8, °13.1, °17.2, °19.4
rūpāyate	°IV.2 (voir hariṇī-)	
rūṣita		°15.3
re	VII.7	
rekhā	°IX.4	°17.3
reṇu		11.2
rodhaka		°23.3
roman	XII.13°	
romāñcati	IV.3	
roṣa	°X.1°	
rohiṇī-ramaṇa		7.8

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

lakṣa	°III.8	
lakṣmī	°XI.6°	
lagna	°I.6°, III.7°, °VI.2	1.3
lajjā	VIII.2, XI.9	°12.7
lajjita		°3.5°, °6.2, °14.5°, 23.7
latā	II.1°, °III.3°, °VII.3°	°3.1°, °3.7°, °6.7, 20.4°
latā-gṛha	VI.1	
latikā	°II.4°	
LAP		
lapitum		4.4
lambita		°24.2°
laṃbhita		°5.3°
laya		°8.6
lalanā	°III.8, *°XI.12°	
lalāṭa		°5.5
lalita		°2.1°, 3.1°, °3.6, 4.8, °6.4°, 10.4°, °14.3°, °16.2°. 24.5, 24.6
lava	°XI.6°	
lavaṅga		°3.1°
LAS		
lasad		°19.6°, °21.2°
lāñchana	°VII.1°	
lālasa	°I.10	
lāvaṇya	*°XI.12°	
LIKH		
likhati		15.1
likhita		°6.5°
lipi		(°17.3 voir kala°)
lipsāvat	XII.13	
līna	II.1	8.1[8]
līlā	°VI.3°, *°XI.12°	°12.4, °13.6
līlāyita	XII.10	
LUṬH		
luṭhati		10.4, 16.4
lubdha	°I.9°	
locana	X.6, °XI.7°	°2.5, °6.4, 17.1[8], 19.1°, 19.4, 24.2
lobha		°5.3, °22.5
lola	XI.7°	°14.4
vaṃśa	°II.3, III.8°	°4.6, °5.1
vaṃśī-rava	VIII.3	
vaktra	°III.7°	
vakriman	III.7	
vakṣas	XII.4	
VAC		
vakṣyati	XI.2	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

uvāca	II.1, IX.1, X.1, XI.5, XII.1	
ūce	I.7	
vacana	°V.1, °VIII.1	°8.8, 11.7, °13.1[8]°, °16.8, 18.6, 19.8°, °20.1°, 23.3
vacas		°24.8
vajra	IV.4	
VAÑC		
vañcayase		17.6
vañcita		°13.1[8], °17.8°
vañjula	°VII.3°	°4.5°, °20.1°
va-taṃsa		°5.1
VAD		
vadati		12.5
vadasi		19.1
vadatu		18.7
vada		15.7, 17.1[8]
vadiṣyati		7.2
vadantam	VIII.1	
vādayate		11.2
vada		°22.1[8]° voir vaśaṃ°
vadana	°I.13, VII.1°, °X.1, X.7	°4.3°, °15.1, 19.1°, °21.1, °22.1[8], °22.1°, °22.4°, 22.5°, 23.3°
vadha		°17.7 voir vadhū°
vadhū		°4.1[8]°, °4.3, 7.1
vadhū-jana		°3.2°
vadhū-vadha		17.7
vana	II.1, VII.3	°3.8°, 7.4, 11.1[8], 13.1, °13.7°, °15.1[8], 17.7
vana-bhū	I.1	
vana-māla		°2.1
vana-mālikā		3.6°
vana-mālin		°4.1, 10.1[8], 11.1[8], 16.1[8]
VAND		
vandāmahe	IX.3	
vapus	°XI.4	9.2, 17.3, 17.5, 20.6, °23.5
vara		°1.4, °5.6°, 6.4°, °16.7°
varam		13.3
vara-tanu	IV.3, VI.3, *°XI.10	
varaṇa		°24.7°
varga	°XII.11°	
varṇana		°3.8
varṇita		7.8
vartman	°VII.1°	
varman		8.2
VAL		
valate	VII.8	
valantī		12.2

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

valat°	I.7°, II.2°	
valaya	XII.9°	°4.6°, °12.3°, 13.5°, °15.4, 20.7°
valayita		°5.2°, °5.4°, °22.3°
valita		°14.2°, °15.1°, °24.5
valita-grīva	*XI.10	
vallabhā	°IV.7, °VII.6	
vallī	I.8°, °X.3°, °XII.4	°21.5°
vallīka	voir bhrū°	
vallīmat	voir bhrū°	
vaśa	°II.1, °IV.5, °X.1, °XII.7	°20.5, °22.1[8]°
vaśaṃ-vada		°3.3°, °22.1[8]°
VAS		
vāsaya		24.7
vāsayan	I.8	
VAS		
vasati		10.4, 11.1[8], 1.3
vasatu		13.8, 15.8
vasad°	°I.12°	
vasantam		6.1
avasam		15.7
vasana		1.8, °4.1°, °5.6, °11.6, °16.6, °17.2, °24.7°
vasanta	I.7	°3.1[8], °3.8°
VAH		
vahati	II.2	
vahasi	X.7	8.4, 9.3, 16.7, 17.1
vahan	XI.6	1.8
vahati *loc.*		
vahana		10.1, 18.1
vahitra		°13.5
vā	VII.3	°1.1°
vāg-devatā	I.2°	19.2
vāc	I.4, °XII.12	
VĀÑCH		
vāñcchati	V.2	
vānīra	IV.1°	
vāma	II.2, VII.8, XII.3, XII.4°	4.7, 20.8
vāmatā	VII.7	
vāmana		°1.5, °1.5°
vāma-bhrū	°I.13	
vāmya	V.4	
vārita		
vāsa-geha		7.1
vāsaka-sajjā		°21.3
vāsana		12.7
vāsanā	°III.1°	°15.5
vāsantī	I.7°	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

vāsara	I.9	
vāsu-deva	°I.2°	
vikaṭa		8.4°
vi-kala		18.4, °23.6
vikalatara		10.2
vikalī-kṛta		23.7
vi-kalpa	°VI.3°	°9.6
vi-KAS		
vikasad	°XII.7°	°14.6°
vi-kasita		16.2°, °22.1°
vi-kāra		°3.8, °14.2, °19.7, °22.1°
vi-kāsa	°II.4	°3.4, °24.3°
vi-KṚṢ		
vicakarṣa		4.5
vi-KṚ		
vikirati	V.3	15.5
vi-kramaṇa		1.5
vi-krīḍita	°IV.2 (voir śārdūla-)	
vi-GAM		
vyagamat	XI.9	
vi-galita	II.1°	3.5°, 9.4°, 11.6°, 12.7°
vi-CAL		
vicalad		14.3
vicalati *loc.*		11.3
vi-cāra		°6.5
vi-citra		17.7
vi-jayin		15.1[8]
vi-JI		
vijayate	X.6	
vi-jita	X.7°	
viṭapa		15.7°
vi-tata		21.5°
vi-tatha		13.1°
vi-TAN		
vitanute	VI.3	
vitanotu		4.8, 6.8
vitanvatīm	V.6	
vi-tanu	X.2	
vi-tāna		°6.6, °10.4
vi-TṚ		
vitarati		15.4
vitarasi		1.7
VID		
vedmi		7.5
vi-dalita	°I.8°	
vi-dāraṇa		°3.3°
vi-dūram		22.2, 23.2

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

vi-DHĀ
vidadhāsi 7.6
vidhehi VII.9, X.2, X.3 20.2
vidhāya VI.2, VII.7
vi-dhi °1.9
vidhu VII.5 8.4, 22.1°, °22.6°
vidhuṃ-tuda °8.4°
vi-dhura VII.2
vidhurayati 13.4
vi-dheyatā X.2
vinā II.2, VI.3
vi-nāśana °2.4
vi-ni-DHĀ
vinidhāya 8.5, 22.8
vi-nindaka °5.5°
vi-ni-VIŚ
viniveśaya 23.4
vi-niveśa °23.1
vi-nihita °9.1, °20.8°, 23.5°
vi-NĪ
vinīya VIII.1
vi-NUD
vinodaya X.5
vi-noda
vi-ny-AS °23.8
vinyasyatīm V.6
vi-ny-asta °XI.11
vi-parīta
viparīta-kārin IX.2 °11.5
vi-pāka
vipina °11.5
vipināyate IV.2 °3.7, °4.8, 10.4°
vipula VI.2°
vipolayati 5.4°, 14.6°, 15.5°
vipolayatu VIII.3
vi-phala V.4
viphalī-KṚ 13.1
viphalīkuruṣe
vi-budha X.7° 18.2
vi-bhaṅga 17.8²
vi-bhava °22.1
vi-bhinna °10.5, °22.8°
vi-bhrama I.13°, III.7 °5.4°
vi-bhraṃśana °VIII.3°
vi-mala
vi-miśra °V.5 °20.5°, 24.4
vi-mukta °XII.7°
vi-mukha 8.7

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

vi-mukhatā	IX.2	
vimukhī-bhāva	X.5	
vi-MUC		
vimuñcati	II.5	
vimuñca	X.5	
vi-RAC		
viracayan	IV.2	
vi-racita	VII.2°	°14.1°, °17.2°, 20.1°
vi-RAM		
viramati		23.7
vi-rasa		15.7
vi-raha	III.7°, °IV.2, IV.6², VII.5°	7.2, 8.1⁸, 8.8, 9.1⁸, 9.7°, 10.1⁸, °10.3, 10.5°, 13.3°, °13.5°, °16.5, 23.3, 23.5°
vi-rahin		3.5°, 10.1°
virahi-jana		3.1⁸
vi-rāma		11.7
vi-rāva		°20.3
vi-lajjita	II.3	
vi-LAP		
vilapati	IV.3	8.6, 10.2, 10.4, 12.7
vilapāmi		7.4
vi-lamba	VII.2	20.4
vi-lambana	V.4	°11.1
vi-lambin		12.7
vi-LAS		
vilasati		4.1⁸, 14.1⁸
vilasa		21.1-7
vilasat	°XII.7°	
vi-lasita		°10.5, °23.4
vi-lāpa	°VII.2	°3.2, °17.8
vi-lāsa	I.3°, °I.10°, °II.3°	°3.4, 4.3°, °8.3°, °5.1⁸, °22.1⁸, °24.3°
vi-lāsin		4.1⁸
vi-LIKH		
vilikhati		8.5
vi-lulita	XII.5°, XII.6	°14.1°
vi-LOK		
vilokya	IV.6, VII.10	7.1
vi-lokana		°22.1°
vi-lokita	°XII.2	°6.1°, °14.5°
vi-locana		°4.3°, °8.4°, °17.2°
vi-lola	°III.8°	°4.3 , °5.1°
vi-vara	*XI.10	
vi-vidha	°VII.2°	°22.1°
vi-veka	°XII.10°	
VIŚ		
viśati	X.2	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

vi-ŚAṄK		
viśaṅkamānā	VII.4	
viśada		1.8, 5.7ª, ª12.3ª
viśāla		8.2
vi-śikha	ªIII.6	ª8.1ªª, ª8.3ª, ª10.2, ª16.2
vi-śṛṅkhala		ª6.6ª
vi-ŚRAM		
viśrāmyasi	VI.4	
vi-śramita		24.5ª
vi-śruta	I.4	
viśva	I.11, ªIII.4, X.6	
viśvak	XI.3	
viṣa	VII.8, IX.2	9.2
vi-ṢAD		
viṣīdati		8.6
viṣīdasi		18.4
viṣasāda	III.2 (voir niª)	
viṣa-dhara		ª2.3ª
viṣaya	III.7	ª9.6
vi-ṢAH		
viṣahāmi		13.3
vi-sāda	VII.4ª, IX.1ª	17.1ª
vi-HAṢ		
vihasati		18.4
vi-hāra		ª20.2
vi-hārin	II.2	
vi-hita	ªI.7ª, VII.2ª	I.1ª, 5.1ªª, 9.6ª, ª9.7ª, 12.3ª, 21.8ª, 24.5ª
vi-HṚ		
viharati		3.1ª
viharati *loc.*	II.1	
vihṛtya	XII.13	
vi-IKṢ		
vikṣya	VII.4	
vikṣita	ªII.3	
VṚT		
vartate	V.3	
vṛta	ªII.3	
vṛthā	X.5	7.1
VṚDH		7.4, 23.7
vardhate	III.7	
vṛnda	ªII.3ª, ªIX.3, ªXII.1	
vṛndā-vana	VII.1	
vṛṣṭi	IV.7ª	3.7ª, 4.8ª
veṇi	XII.13ª	
veṇu		
vetasa		ªII.2
veda	I.5	ªI3.7
		I.1

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

vedanā	VII.5	
VEP		
vepate	XI.2	
vepathu		°14.6°
veśa	°XI.1	°14.1, °24.3
veṣa		11.1
vaidagdhya	XII.12°	
vaidya	°IV.4°	
vairin		°23.1°
vaiṣṇava	XII.10	
vyakta	I.6°	
VYATH		
vyathayati	II.4, X.5	
vyathā	°III.6, °VII.5	
vy-ākula	°IV.7°, °VI.2	
vy-ākośa	XII.6	
vy-āja	°I.13	
vy-ādhi	°III.7	
vy-ā-dhūta	°I.9°	
vy-āpāra	XII.13	
vy-āmoha	°X.8	
vyāla		8.1°
vy-ā-sakta	°VI.3	
vy-ā-HṚ		
vyāharantī	VI.2	
vyāhṛtya	I.13	
vraja-sundarī	I.11, III.1, II.3°, V.7°	
vraṇa	°III.2°	
vrata		8.3
vrīḍā	V.5, VII.10°	
vrīḍā-vant	XI.5	
śakala		°15.4, °17.3°
śaṅkā	X.2	
śaṅkita		11.3°
śaṭha	VII.6	
śata	°VI.3°	°6.2, °21.8
ŚAM		
śāmyatu	VII.9	
śamaya		23.6
śamayantam		5.7
śamita		1.6°, °2.6°
śambara-dāraṇa		24.7°
śayana	°XII.1°	°6.3°, °10.4, 11.3, °11.6, °16.1, °18.5, °20.1, °21.2°, °23.1°, 23.2°
śayanīya		°8.3
śayyā	V.3, VI.3, °XI.1	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

śara	°VIII.1°, °XII.5	°8.2, °8.3°, °13.6°, °19.2°, °19.4°, °20.7°, °21.4°, °21.6°
śarāsana		°20.3
śaraṇa, N.pr.	I.4	
śaraṇa		13.1[8], °13.8°
śarad		22.4
śarīra		°1.1, °1.7, °1.9, °1.10, °14.7, °22.7
śarkarā	XII.12	
śaśa-dhara	VII.2°	
śaśin		1.3, °9.5, °15.3°, 22.6°
śaśi-mukhī	X.4	23.6
śākhā	°IV.6	
śāta		°19.8
śānta	XII.7°	
śārdūla-vikrīḍita	IV.2	
śālin		°4.1, °11.1[8]
śāsana		°20.3°
śikhaṇḍaka		°5.2°, °24.6°
śikhaṇḍin		24.6°
śikhara	°II.1	°1.3, °21.7
śikhariṇī	II.4	
śikhin	VII.8	
ŚIÑJ		
śiñjāna	XI.7° voir siñjāna	
śithilita	XII.4	
śithilī-kṛta		
śīdhu	°X.4° (voir sīdhu)	6.2°
śilī-mukha		°19.1
śiras		°3.4°
śiśira		19.7
śiśiratara		10.2
ŚĪ		°24.1
śayānam		
śīkara		6.3
śīta		°24.5
śītala	IV.5°	°21.4
śītāṃśu	IX.2	°15.4, °18.5°
śīla		°6.8, °12.4, °13.6, °19.1[8], °20.7
śīlayati		
śīlaya		
śīlita		11.4
śuci		13.2
śuddhi	°I.4	°16.6°, °21.3°
śubha	XII.12	
śubha-da		4.8, 24.3°, 24.7°
		1.11

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

ŚUṢ
śoṣaya 23.4
śūkara °1.3°
śūra °23.2
śṛṅkhala °III.1
śṛṅga °1.4
śṛṅgāra I.4°, I.11, XII.10°, XII.12°
śaila °I.12°
śoka VIII.2
śoṇa-padma 7.3
śoniman °XII.5
śobhā °5.3
śyāma I.1, III.6°, XI.3°
śyāmala °I.11° 22.3°
śrama °24.5°
śrama-jala 6.4°, 14.7°
śravaṇa III.5°, XI.3, XI.8° 10.3
śrita 2.1°
śrī I.2°, VII.1, °X.6°, °XI. 11°, °XII.6 2.7°
śrī-khaṇḍa I.12°
śrī-khaṇḍacarcā IX.2
śrī-gītagovinda XII.10. XII.11°
śrī-jayadeva 1.11°, 2.9, 3.8°, 4.8°, 5.8°, 6.8°, 8.8°, 9.8°, 11.8, 12.8°, 14.8°, 16.8°, 17.8°, 18.8°, 20.8°, 22.8°, 23.8°, 24.8°
śrī-jayadevaka °XII.11
śrī-bhojadeva XII.11°
ŚRU
śṛṇu I.3 1.11, 18.6, 20.3
śṛṇuta 17.8
śruti 1.9°, 23.6°, 24.3°
śruti-dhara I.4
śruti-mūla 4.4
śreṇi °I.11°, °III.3, °III.4°, °XII. 9
śreyāṃs IV.7, VIII.3
śroṇi XII.3°
ślatha °XII.5° 6.5°
ślāghya I.4
ŚLIṢ
ślişyati 4.7, 12.6
ŚVAS
śvasiti IV.6 16.6
śvasita IV.2 9.3
śvāsa V.3

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

saṃ-yamita	XII.3	
saṃ-lakṣita	III.8	
saṃ-vāsa	°VII.8	
saṃ-vīta	VII.10°	
saṃ-sāra	III.1°	
sa-kaca		6.6°
sa-kala		°6.1°, °6.4°, 16.7°, 18.4
sa-kāma		9.7
sa-kusuma		°22.6°
sakhī	I.10, I.11, II.1, II. 4, IV.1, IV.2, V.1, VI.1, VII.4, VII.8°, VII.10°, IX.1, °X. 1°, XI.2, XI.5, XII.1°	3.1[8], 6.1[8], °8.8°, 10.1[8], 11.4, 12.5, 15.7, 16.1[8], °20.6, 20.7
sakhī-jana		13.1[8]
saṃ-kalpa	°VI.3°	
saṃ-kula	°XII.4°	°3.2°
saṃ-keta		°11.2
saṃ-ketī-kṛta	VII.3°	
saṅga	°IV.4°	
saṃ-gata		7.4, °11.2°
saṃ-gama	°VII.6	
saṃ-gara		°17.3°
sa-cakita		11.3°
sa-jala		8.2°, 9.4°, 16.5°, 18.5°
sajja		°20.6
saṃ-CAR sañcarat		5.1°
saṃ-cārin	VI.3	
saṃ-jāta	°VII.1°	
saṃ-jvara	°IV.5°	
sa-tatam	X.2	19.3
sa-timira		11.4°
sat-prameya	I.4	
satyam		19.2
sa-trapa	XII.6	
sa-tvara-racanam		11.7
SAD sīdati		
sadana		10.1[8], 12.1[8]
sa-daya		°21.1
sa-dāha		1.9, 24.8
sa-dṛśa	V.2	9.3
sadman	°I.2	
sa-dyas	XII.6	
sad-vṛtta	III.6	
saṃ-TAM saṃtāmyati	IV.5	
saṃ-darbha	I.4°	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

saṃ-darśita	IX.3°	
saṃ-dīpana	°X.7	
saṃ-DHUKṢ		
saṃdhukṣate	III.4	
sa-padi		8.7, 19.1[8]
sa-pulaka		15.1
saphalayati		
saphalaya		18.5
sa-bhaya-cakitam	V.6	
sabhā		°18.4
sama		°22.5°
samam	V.2, V.4[2], XII.13	3.1[8]
sam-akṣa	I.10	
sam-agra	V.4°	
sam-aya	°XI.8	°3.8°, °6.7°, 13.1
sam-ara		2.6°, °14.1°
sam-ā-GAM		
samāgatya	XI.2	
sam-āgama	°I.9°	°6.2°
sam-āja		°21.8
sam-ādhi	°III.7	
sam-āyāta	°XI.8°	
samīpa		21.1[8]
sam-īra		°3.1, °8.1, °10.1, °11.1[8]
sam-ujjvala		°22.7°
sam-udaya		°16.5°
sam-udita		15.1°
sam-udra		°7.8°
sam-ullasita		°22.5°
sam-ūha		°3.2°, °10.3, °22.7°
sam-eta	°I.2	°11.2
saṃ-pad	XII.13	
saṃ-panna	°IX.1	
saṃ-prati		5.8, 20.1
saṃ-bādha	°XI.6°	
saṃ-bhava		°7.8°
saṃ-bhāṣaṇa	V.5	
saṃ-bhedavant	X.8	
saṃ-bhrama	°I.10°, V.5, °XI.3, XI.6, XII.4	
saṃ-mada	*XI.10	
saṃ-mugdha	III.8	
saṃ-mukha		24.4
saṃ-mohita	XII.3	
sa-rasa	I.3, I.7, XII.1	3.1[8°], 3.8°, 9.2°, 19.6°, 20.6, °21,6°, 24.7°
saro-ja	°XI.3°, *°XI.12°	°4.3, °6.7
sarasi-ja		°16.2°

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

sarasī-ruha		17.1[8]°
sarasvatī	°I.3	
sa-rāga		4.2
sarva	XII.10	
sa-lajja	XI.9	
sa-līlam		6.8, 20.7
sa-vikāra		6.1[8]
sa-śaṅkam		9.2
sa-saṃbhrama		7.6
sa-sādhvasam	XI.7	
sa-smita		4.7 (ou sa smita?)
SAH		
sehe	IV.6	
saha		17.5, 6.1[8]
saha-carī	I.7	
saha-nṛtya		4.6°
sa-hasa	XII.8	
sahasra		°5.4
sahodara		°24.1
sākūta	II.5°	
sādaram	XII.8	
sādhāraṇa	II.1°	
sādhu	I.13	
sādhvī	XII.12	
sādhya	°IV.4	
sānanda	VI.4°, X.1, XI.7, *XI.10, XII.10	
sāndra	IX.3°	
sāndratā	V.4	
sābhyasūyam	VIII.1	
sāya	VI.4	
sāyaka	°III.4	9.5°
sāra	°III.8, °XII.12	°24.2° °1.11, °3.8, °11.1°, °21.2, °22.8
sārdham	X.8	
sāhasa	XII.4°	
sikta		
SIC		°17.4
siñca	VII.9	
siñjāna	XI.7°	
SIDH		
sidhyati	XII.4	
siddha-mantra	X.4	
sindūra	°IV.7°, XI.11	
sīt-KṚ		
sītkaroti	IV.3	
sīt-kāra	°VI.2, °XII.7°	
sīdhu	°X.4°	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

sīman		°20.1
su-kumāra	°I.7	°13.6°, °21.3°
su-kṛta		10.5, 11.5°, 11.8°, °13.4°, 22.8°
sukha	°III.7	°6.7°, 6.8, °8.3, °11.1°, °18.1, 19.2°, °21.8°
sukha-da		1.11
sukhayati	II.4	
sukhayatu		9.8, 18.8
su-ghana		15.3
su-ciram	XI.1	22.8, 24.4
suta	°XII.11°	
su-datī		19.2
su-dṛś	°XI.3	15.7
sudhā	°II.3°, III.7°, III.8°, VII.8°, XI.6°, °XII.2°	°5.1°, 8.7°, 17.8°, °23.3°, °23.5°
sudhā-maya	I.13	
su-dhī	XII.10	
sundara	°IX.3°	°2.7, °22.6°, 24.7
sundarī	VII.1°(voir dik°)	7.7
su-prīta	XII.8	
su-bhaga	V.6, °XI.9	°14.7°, °20.7°, °22.7°
su-bhṛśam		15.7
su-mukhī	V.6, X.1, X.5	
sura		2.4°, °5.6°
su-rata	XII.2°, XII.8°	°6.6°
su-rabhi		°21.4°
su-lola		°11.4
su-veśa		°5.2, 23.1
su-ṣamā		°15.2
su-hṛd	VII.5	
sūcita		20.5°
SṚJ		
sṛjasi		23.7
seva	°X.6	°11.8
sevaka		°15.8
sodara		°15.7
sau-rabha	°III.7	°3.3°
skanda	°IX.3	
stana	°II.5, III.6°, °X.2°, °X.3°, XII.6°	°6.5°, 9.1°, °20.2°
stabaka	°II.4°	
stabdha	IX.2, °XII.7°	
stambha	°VIII.3°	
stuti	I.13°	
stoka	°II.4°	
strī	XII.4	
sthala	°II.3, °XI.12*	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

sthala-kamala		19.6°
sthala-jalaruha		16.4°
sthalī	°XII.4	
STHĀ		
tiṣṭhati		1.2
sthitvā	V.6	
sthāna	°III.8°	
sthāli	°V.7°	
sthita	IV.5	
sthira	XI.2°	
SNĀ		
snapayasi		1.6
snapita	°XII.1°	
snigdha	I.12°, III.7, IX.2, °X.5, X.6	
spardhin	°I.4	
sparśa	III.7°	
sphita	VI.2°, °XII.1°, XII.13	
SPHUṬ		
sphuṭati		16.2
sphuṭad	VII.6	
sphuṭati *loc.*		10.1
sphuṭa	VII.1	17.1, 22.4°
sphuṭatara		22.2°
SPHUR		
sphuratu		19.5
sphurad	°I.10°	3.7°, 19.1°
sphurati *loc.*	XI.1	
sphurita		20.5
sma	*XI.10	
smara	III.5, IV.4°, VIII.1°, XI.2°, XI.9°, °XII.1°	°3.4°, 17.3°, 19.7°, 14.1°, 20.7°
smaraṇa	°I.3, °X.8°	°5.8, °24.8°
smita	I.13°, II.3°, °II.5, °XII.1°	°4.1°, °4.7°, °5.3°, °6.2°, 22.5°
SMṚ		
smarati		5.1[8], 13.7
smṛti		°3.8°
smera	°VII.10°	
syanda	°XII.3	
syandin	°III.7	
sraj	°XII.5, °XII.9	13.6
srasta	°II.3°, °XII.5°	
sva-	X.2° voir svānta	8.2°
svacchanda	I.11, V.7, VII.6, IX.3	
svana	°V.4	°4.6°
svayam	V.1, VII.6, X.5, XI.11	
svar-vaidya	IV.3°	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

svādu	VII.10°	
svānta	X.2	
svānta-ja	V.5°	
SVID		
svidyati	XI.2	
svidyati *loc.*	X.8	
sveda	XII.6°	
svedāmbu	°I.6°, °XI.8°	
svairam	VII.10	
haṃsa		°2.2
hata	°XI.11°	$7.1^{8\circ}$
hatāśa	XII.6	
hati		°1.8°
HAN		
hanti		13.6
hanta	III.7, IV.2	
hara	III.3°	
hari	I.3°, I.11, I.13, II.1, °IX. 1°, X.1, X.8, XI.5, XII.12	1.1^{8}, 2.1^{8}, 3.1^{8}, 3.8°, 4.1^{8}, 4.2, 4.6, 5.1^{8}, 5.8°, 7.1^{8}, 7.8, 8.8°, 9.7^{2}, 10.5, 11.7, °11.8°, 11.8, 12.1^{8}, 12.5, 12.6, 13.1, °15.8°, $17.1^{8\times2}$, 18.3, 18.5, 18.7, 18.8°, °20.5°, 20.7, 20.8°, 22.1^{8}, 22.8, 24.8°
hariṇī-rūpāyate	IV.2	
harṣa	I.12°, XI.8°, XII.7°	11.6°, $°22.1^{8\circ}$
harṣaṇa	°VIII.3°	
hala	I.5	1.8°
hala-dhara		°1.8°, °15.7°
HAS		
hasati		8.6
hasantam		6.1
hasati *loc.*	VII.10	
hasana		°15.5, °16.6
hasita		°14.5, °21.1°
hasta	II.3°, °II.5°, XII.3, XII.13	
hastaka	IV.3	
hā	IV.2	
hāra	°III.3, XI.5°, XII.6°	9.1, °11.5, °14.2, °20.5°, °20.8, °21.2, 22.2
hārita	XII.6	
hāsa		°3.5
hi	I.8	
hima	VII.8°, IX.2	15.4°
hima-kara		16.4°
hiraṇya-kaśipu		°1.4°

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

huta-vaha	IX.2	
hutāśa		°9.6°
HṚ		
harati		17.1[8], 19.1
haratu	II.5	19.7
hṛd	III.3	7.4, 13.6, 13.8, 15.6, 16.5, 22.8
hṛdaya	III.1, VII.5, VIII.2	°1.9(°), °3.3°, °5.5°, 7.5, °8.2°, °10.1°, °11.8, 13.2, 16.8, 17.4, 18.7, 19.3, 19.5°, 19.6°, 24.1[8]°, 24.8
hṛdayeśa		11.1
hṛdya	°IV.4	
HṚṢ		
hṛṣyāmi	II.3	
he		13.1[8]
heman	°XI.4°	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

BIBLIOGRAPHIE

ÉDITIONS DU GĪTAGOVINDA

Jayadeva, *Gītagovindakāvyam*, avec les commentaires Rasikapriyā par Śrīkumbhanṛpati et Rasamañjari par Śrīśaṅkara Miśra. Éd. Nārāyaṇa Rāma, Nirṇaya Sāgara Prakāśana, 9e édition, Bombay 1949.

Jayadeva, *Gītagovinda. Jayadevae poetae indici drama lyricum*. Éd. Ch. Lassen, Bonn 1836.

Jayadeva, *Gītagovinda with King Mānāṅka's Commentary*. Éd. V.M. Kulkarni, Ahmedabad 1965.

Jayadeva, *Gītagovindakāvyam*. Avec les commentaires Sañjīvanī, Padadyotanikā et Jayantī, Éd. A. Sharma, Hyderabad 1969.

TRADUCTIONS DU GĪTAGOVINDA

Courtillier G., *Le Gîta-Govinda. Pastorale de Jayadeva*, Paris 1904.

Fauche H., *Le Gîta-Govinda et Le Ritousanhara*, Paris 1850.

Keyt G., *Śri Jayadeva's Gîta-Govinda, The Loves of Kṛṣṇa and Rādhā*, Bombay 1940 (1965).

Rückert F., Gîta-Gowinda, aus dem Sanskrit übersetzt, *Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes*, Erster Band, Göttingen 1837.

DICTIONNAIRES

Amarakośa, Ed. Nirṇaya sāgara prakāśana, 10e édition, Bombay 1969.

Amarakocha ou Vocabulaire d'Amarasinha. Publié en sanskrit avec une traduction française par A. Loiseleur Deslongchamps, Tome I, Paris 1839, Tome II, Paris 1845.

Böhtlingk O. et Roth R., *Sanskrit Wörterbuch*, Tomes I-VII, S:t Petersburg 1855-1875.

Böhtlingk O., *Sanskrit Wörterbuch in kürzerer Fassung*, Tome I-VII, S:t Petersburg 1879-89, rééd. Graz 1959.

Monier-Williams M., *A Sanskrit-English Dictionary*, Oxford 1899, nombreuses rééditions.

Turner R., *A Comparative Dictionary of the Indo-Aryan Languages*, London 1962-69.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

GRAMMAIRES

Beames J., *A Comparative Grammar of the Modern Aryan Languages of India*, 3 vol. London 1872, 1875, 1879. Rééd. New Delhi 1966.

Debrunner A., *Altindische Grammatik von J. Wackernagel*, Tome II, 2 : *Die Nominalsuffixe*. Göttingen 1954.

Pischel R., *Grammatik der Prākrit-Sprachen*, Strassburg 1900.

Renou L., *La Grammaire de Pāṇini*, Vol. I et II, Paris 1966.

——, *Grammaire sanscrite*, Paris 1930, Tomes I et II réunis, avec 19 p. d'Addenda, Paris 1961.

Tagare G.V., *Historical Grammar of Apabhraṁśa*, Poona 1948.

Wackernagel J., *Altindische Grammatik*, Vol. I, Göttingen 1896, Vol. II, 1, Göttingen 1905.

Wackernagel J.-Debrunner A., *Altindische Grammatik*, Vol. I, réimpression, Göttingen 1957, Vol. III, Göttingen 1930. *Register zu Bd. I-III* de Richard Hauschild.

Whitney W.D., *A Sanskrit Grammar*, Leipzig 1896 (1913).

——, *The Roots, Verb-forms and Primary Derivatives of the Sanskrit Language*, American Oriental Series, 30, Leipzig 1885, Rééd. New Haven 1945.

SOURCES SANSKRITES

Bhamaha, *Kāvyālaṃkāra*, with English Translation and Notes by P.V. Naganatha Sastry, Tanjore 1927.

Chandradatta, *Bhaktamālā*. Éd. Śrīveṅkateśvara Stīm Mudraṇalaya, Bombay śaka 1831 = 1910-11.

Daṇḍin, *Kāvyādarśa*, English Notes and Translation by C.S. Rama Sastri. Éd. S. Viswanathan, Śrī Balamanorama Series no. 36, Madras 1963.

Mammaṭa, *Kāvyaprakāśa*, with the Sanskrit Commentary Bālabodhinī by V.R. Jhalakikar. Éd. R.G. Karmarkar, 6e éd., Poona 1950.

——, *Saduktikarnāmṛta*, Éd. Rāmāvatāra Śarma, Bibliotheca Indica, New Series No. 1343, Calcutta 1912-21.

Mahāmahopādhyāya, *Sāhityadarpaṇa*, Éd. P.V. Kane, 5e éd., Delhi 1965.

Vāmana, *Kāvyālaṅkārasūtrāṇi*, Éd. Nārāyaṇa Rāma, 4e éd., Bombay 1953.

Vātsyāyana, *Kāmasūtra*, avec le commentaire Jayamaṅgala de Yaśodhara, Bombay 1891.

Vidyākara : *The Subhāṣitaratnakoṣa*, éd. par D.D. Kosambi et V.V. Gokhale, Harvard Oriental Series. Vol. 42, Cambridge, Mass. 1957.

SOURCE MIXTE : SANSKRITE ET PRĀKRITE

Prākrita-Paiṅgalam, with the commentaries of Viśvanātha-Pañchānana, Vañśīdhara, Krishṇa and Yādavendra. Éd. C.M. Ghosha, Bibliotheca Indica, Calcutta 1902.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Agrawala V.S., *The Deeds of Harsha*, Varanasi 1969.
Alsdorf L., *Der Kumārapālapratibodha*. Ein Beitrag zur Kenntnis des Apabhraṃśa und der Erzählungs-Literatur der Jainas, Hamburg 1928.
Archer W.G., *The Loves of Krishna in Indian Painting and Poetry*, New York 1958.
Bandyopadhyay P., *Observations on similes in the Naiṣadhacarita*, Calcutta 1966.
Banerji R.P., *The Pālas of Bengal, Memoirs of the Asiatic Society of Bengal*, Vol. V, N° 3, Calcutta 1915.
Benveniste E., La phrase nominale, *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, Paris 1950, Vol. 46.
Bhattacharya D., Three Topics in Mediaeval Bengali Poetry, (Ātmaparicaya, Bhaṇita and Puṣpikā), *Bulletin of the Deccan College Research Institute*, Vol. 20, Parts 1-4 = *Sushil Kumār De Felicitation Volume*, Poona 1960.
Bhattacharya S.: *Studies in Indian Poetics*, Calcutta 1964.
Bhattacharya S.P., The Gauḍī rīti in Theory and Practise, *Indian Historical Quarterly* III:2, Calcutta 1927.
Bhattasali N.K., King Lakṣmaṇa Sena of Bengal and his Era, *The Indian Antiquary* vol. XLI, Bombay 1912.
Bloch J., *Indo-Aryan from the Vedas to Modern Times*, Éd. ang., revisée par l'auteur, Paris 1965.
——, *L'indo-aryen du Véda aux temps modernes*, Paris 1934.
——, *La formation de la langue marathe*, Paris 1920.
——, La phrase nominale en sanskrit, *Mémoires de la Société de Linguistique de Paris* 14, Paris 1906.
Bühler G., *Detailed report of a tour in search of Sanskrit mss. made in Kashmir, Rajputana, and Central India*, Journal of the Bombay Branch of the Royal Asiatic Society, vol. 12, Extra number no. 34 A, Bombay 1877.
Chakravarti M., Sanskrit Literature in Bengal during the Sena rule, *Journal of the Asiatic Society of Bengal*, New Series 2, Calcutta 1906.
——, Pavana-dūtaṁ, or Wind-Messenger, by Dhoyīka, a court-poet of Lakṣmaṇasena, king of Bengal, with an Appendix on the Sena kings, *Journal of the Asiatic Society of Bengal*, New Series 1, Calcutta 1905.
Chatterji S.K., *The Origin and Development of the Bengali Language*, Vol. I-II, Calcutta 1926.
——, *Jayadeva*. Sāhitya Academy, New Delhi 1973.
Chattopādhyāya N., *The Yātrās; or, the popular dramas of Bengal*, London 1882.
Chopra T.R., Zur Apabhramsa-Metrik, *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft. Deutscher Orientalistentag*. Wiesbaden 1974.
Daniélou A., *Northern Indian Music*, Vol. I: Theory and Technique, London-Calcutta 1949.
Dasgupta A., *The Lyric in Indian Poetry*, Calcutta 1962.
Dasgupta S., *Obscure Religious Cults*, Calcutta 1962.
——, The Lyric in Sanskrit Literature, *Bulletin of the Deccan College Research Institute*, Vol. 20, Parts 1-4, = *Sushil Kumār De Felicitation Volume*, Poona 1960.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dasgupta S.N. et De S.K., *A History of Sanskrit Literature*, Vol. I, Calcutta 1947.
De S.K., *Aspects of Sanskrit Literature*, Calcutta 1959.
——, *Early History of the Vaiṣṇava Faith and Movement in Bengal*, 2e éd., Calcutta 1961.
——, *History of Sanskrit Poetics*, (Complete revised edition), Vol. I-II, Calcutta 1960.
——, *Sankrit Poetics as a Study of Aesthetics*, University of California Press, Los Angeles - Berkeley 1963.
——, *Treatment of Love in Sanskrit Literature*, Calcutta 1929.
——, Pre-Caitanya Vaiṣṇavism in Bengal, *Festschrift Moriz Winternitz*, Leipzig 1933.
——, The Problem of the Mahānāṭaka, *Indian Historical Quarterly*, 1931, Calcutta 1931.
——, *Bengal's Contribution to Sanskrit and Studies in Bengal Vaiṣṇavism*, *Indian Studies, Past and Present*, Calcutta 1960.
——, Sanskrit Literature under the Pāla Kings of Bengal, *New Indian Antiquary*, Vol. II, 1939, Bombay 1939.
——, Sanskrit Literature under the Sena Kings of Bengal, *New Indian Antiquary*, Extra Series I, = *A Volume of Eastern and Indian Studies Presented to E.W. Thomas*, Bombay 1939.
——, *Some Problems of Sanskrit Poetics*, Calcutta 1959.
Dimock E.D., *The Place of the Hidden Moon*, University of Chicago Press, Chicago-London 1966.
——, *Bengal literature and history*, Michigan State University, 1967.
Dimock E.D. et Levertov D., *Krishna, the God. In praise of Krishna: Songs from the Bengali*, Traduction, New York 1967.
Dowson J., *A Classical Dictionary of Hindu Mythology*, 11e éd. (date de la première éd. inconnue), London 1968.
Edgerton F., The Middle Indic Verb System, *Asiatica*. Festschrift Friedrich Weller, Leipzig 1954.
Emeneau M.B., Signed verses by Sanskrit Poets, *Indian Linguistics*, Vol. 16, Nov. 1955 = *S.K. Chatterji Jubilee Volume*, Poona 1955.
Farquhar J.N., *An Outline of the Religious Literature of India*, Oxford University Press, Oxford 1920.
Filliozat J., Classement des couleurs et des lumières en sanskrit, *Bulletin de l'École Pratique des Hautes Études*, IVe section, Paris 1955.
Filliozat P.-S., Une théorie indienne du langage poétique, *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*, No 11, 1972, Paris 1972.
Gaeffke, P., *Untersuchungen zur Syntax des Hindi*. Disputationes Rheno-Trajectinae XI. La Haye-Paris 1967.
Geiger W., *Pāli. Literatur und Sprache*. Strassburg 1916.
Gerow E., *A Glossary of Indian Figures of Speech*, The Hague - Paris 1971.
Ghatage A.M., *Historical Linguistics and Indo-Aryan Languages*, University of Bombay, Bombay 1962.
Glasenapp H. von, *Die Religionen Indiens*, Stuttgart 1943.
Grierson G.A., *The Modern Vernacular Literature of Hindustan*, *Journal of the Asiatic Society of Bengal*, special issue, Calcutta 1888.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

——, *Linguistic Survey of India, Vol. IV: Munda and Dravidian Languages*, Calcutta 1906.

Gonda J., *Remarques sur la place du verbe dans la phrase active et moyenne en langue sanskrite*, Utrecht 1952.

Gupta C.B., *The Indian Theatre*, Benares 1954.

Hazra R.C., *Studies in the Puranic Records of Hindu Rites and Customs*, Dacca 1940.

Ingalls D.H.H., Words for Beauty in Classical Sanskrit Poetry, *Indological Studies in the Honor of Norman Brown*, American Oriental Series 47, New Haven, Conn. 1962.

——, *An Anthology of Sanskrit Court Poetry.* Vidyākara's «Subhāṣitaratnakoṣa», Harvard Oriental Series, Vol. 44, Cambridge, Mass. 1965.

Jacobi H., *Bhavisatta Kahā von Dhaṇavāla. Eine Jaina Legende in Apabhraṃśa.* München 1918.

Jani A.N., *A Critical Study of Śriharṣa's Naiṣadhīyacaritam*, Oriental Institute of Baroda, Baroda 1957.

Jha S., *The Formation of the Maithili Language*, London 1958.

Jones W. et Augustus Willard N., *Music of India*, Calcutta 1793 et 1834, rééd. Calcutta 1962.

Joshi R.V., *Le Rituel de la dévotion kṛṣṇaïte*, Pondichéry 1959.

Kane P.V., *History of Sanskrit Poetics*, Delhi-Benares-Patna 1961.

Katre S.M., *Prākrit Languages and their contribution to Indian culture*, Poona 1964.

Keith A.B., *The Sanskrit Drama*, Oxford 1924.

——, *History of Sanskrit Literature*, Oxford 1928.

Kielhorn F., The Epoch of the Lakshmanasena Era, *The Indian Antiquary*, Vol. XIX, Bombay 1890.

Krishnamachariar M., *History of Classical Sanskrit Literature*, Tirupati 1937, rééd. Delhi 1970.

Kuiper F.B.J., *Die Indogermanischen Nasalpräsentia. Ein Versuch zu einer morphologischen Analyse*, Amsterdam 1937.

Lassen Ch., *Indische Alterthumskunde*, Vol. IV, Leipzig 1861.

Lévi S., *Le Théâtre Indien*, Paris 1890; rééd. Paris 1963.

——, Préface à la traduction du Gītagovinda de G. Courtillier, Paris 1904.

Lienhard S., Der Pavanadūta des Dhoyī, *Orientalia Suecana*, Vol. VII (1958) Uppsala 1959.

——, Typen der nāyikā im indischen kāvya, *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes*, Vol. 52, Wien 1955.

MacDonell A.A., *A History of Sanskrit Literature*, Oxford 1899, rééd. Delhi 1965.

Majumdar N.G., *The History of Bengal, Vol. I: Hindu Period*, Dacca 1943.

Mayrhofer M., *Kurzgefasstes etymologisches Wörterbuch des Altindischen*, Band I-III, Heidelberg 1956-1964.

Minard A., *Trois énigmes sur les cent chemins. Recherches sur le Śatapatha-Brāhmaṇa*, Tome I, Paris 1949, Tome II, Paris 1956.

——, C.R. de V.V. Ivanov et V.N. Toporov: *Sanskrit*. Izdatel'stvo vostcnoj literatury, Moscou 1960, *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, Vol. 58, fasc. 2, Paris 1963.

——, C.R. de L. Renou: Sur la structure du kāvya, *Journal Asiatique* 1959, *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, Vol. 55, fasc. 2, Paris 1960.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Mukherji A.D., Lyric Metres in Jayadeva's Gīta-Govinda, *Journal of the Asiatic Society*, Vol. IX, No. 384, 1967, Calcutta 1967.

Mukherji S.C., *A Study of Vaiṣṇavism in Ancient and Medieval Bengal*, Calcutta 1966.

Pattanayak D.P., *A Controlled Historical Reconstruction of Oriya, Assamese, Bengali and Hindi*, La Haye 1966.

Pischel R., *Die Hofdichter des Lakṣmaṇasena*, Göttingen 1893.

Prinsep J.: *Essays on Indian Antiquities*, Vol. II, London 1958.

Raghavan, V. éd., *New Catalogus Catalogorum*, Vol. VI, Madras University Sanskrit Series 31, Madras 1971.

Randhava M.S., *Kangra Paintings of the Gita Govinda*, New Delhi 1963.

Rath B., Orissa: the Home-land of Jayadeva, communication à l'*International Sanskrit Conference*, New Delhi, mars 1972, non publiée.

Ray H.C., *The Dynastic History of Northern India, Vol. I: Early Mediaeval Period*, Calcutta 1931.

Rau W., Lotusblumen, *Asiatica*. Festschrift Friedrich Weller, Leipzig 1954.

Regnaud P., *La rhétorique sanscrite*, Paris 1884.

Renou L., *Histoire de la langue sanskrite*, Lyon-Paris 1956.

——, Sur la structure du kāvya, *Le Journal Asiatique* CCXLVII, 1959, Paris 1959.

——, La théorie des temps du verbe d'après les grammairiens sanskrits, *Le Journal Asiatique*, 1960. Paris 1960.

——, Sur quelques mots du Ṛgveda, *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 85, New Haven, Conn., 1965.

——, Sur l'évolution des composés nominaux en sanskrit, *Bulletin de la Société de linguistique de Paris*, Vol. 52: fasc. 1, Paris 1956.

——, Introduction générale à l'*Altindische Grammatik* de J. Wackernagel et A. Debrunner, Tome I, Göttingen 1957.

——, *Études de grammaire sanskrite*, 1; Recherches sur l'emploi du participe, Paris 1936.

——, Le passage de nom d'action à l'infinitif dans le Ṛgveda, *Sprachgeschichte und Wortbedeutung*, Festschrift Albert Debrunner, Bern 1957.

Renou L. et Filliozat J., *L'Inde classique*, Tome I, Paris 1949, Tome II, Paris 1953.

Ruwet N., *Introduction à la grammaire générative*, Paris 1967.

Saussure F. de, *Cours de linguistique générale*, Genève 1915, rééd. Paris 1968.

Schwarzschild L.A., Notes on the History of the Infinitive in Middle Indo-Aryan, *Indian Linguistics*, Poona 1955.

Sen B., *Some Historical Aspects of the Inscriptions of Bengal*; (Pre-Muhammadan Epochs), University of Calcutta, Calcutta 1942.

Sen D.C., *History of Bengali Language and Literature*, Calcutta 1911.

Sen S., *History of Bengali Literature*, New Delhi 1960.

——, *A History of Brajabuli Literature*, Calcutta 1935.

——, Sanskrit in Bengal and Bengali, *Indian Linguistics*, Vol. 33:2, Poona 1972.

——, *A Comparative Grammar of Middle Indo-Aryan*, Poona 1960.

Shahidullah M., *Les Chants Mystiques de Kāṇha et de Saraha*, avec une préface de J. Bloch, Paris 1928.

——, Māgadhī Prākṛt and Bengali, *The Indian Historical Quarterly*, Vol. 1, n° 3, Sept. 1925, Calcutta 1925.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Smith V.A., *The early history of India*, 3e éd. révisée et élargie, Oxford 1914; 4e éd. révisée par S.M. Edwardes, Oxford 1924.
Smith W., *The Myth of Manasā. A Study in Medieval Popular Hinduism*, Stockholm 1976.
Speijer J.S., *Sanskrit Syntax*, Leyden 1886.
Speyer J.S., *Vedische und Sanskrit Syntax*, Grundriss der Indo-Arischen Philologie und Altertumskunde I.6, Strassburg 1896.
Staal J.F., *Word Order in Sanskrit and Universal Grammar*, Dordrecht 1967.
Ursekar H.S., Music in Sanskrit Drama, *The Poona Orientalist*, Vol XXVIII, No 1-4, Poona 1963.
Vaudeville Ch., *L'Invocation. Le Haripāṭh de Dñyāndev*, Paris 1969.
Winternitz M., *Geschichte der indischen Literatur*, Vol. III, Leipzig 1920.
Woolner A.C., *Introduction to Prakrit*, Benares, sans date, rééd. de la 2e éd., Lahore 1928.

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

ACTA UNIVERSITATIS STOCKHOLMIENSIS

Romanica Stockholmiensia
Stockholm Contributions in Geology
Stockholm Economic Studies. New Series
Stockholm Economic Studies. Pamphlet Series
Stockholm Oriental Studies
Stockholm Slavic Studies
Stockholm Studies in Classical Archaeology
Stockholm Studies in Comparative Religion
Stockholm Studies in Educational Psychology
Stockholm Studies in English
Stockholm Studies in History
Stockholm Studies in History of Art
Stockholm Studies in History of Literature
Stockholm Studies in Linguistics
Stockholm Studies in Modern Philology. New Series
Stockholm Studies in Philosophy
Stockholm Studies in Psychology
Stockholm Studies in Russian Literature
Stockholm Studies in Scandinavian Philology. New Series
Stockholm Studies in Sociology
Stockholm Studies in Theatrical History
Stockholmer Germanistische Forschungen
Studia Graeca Stockholmiensia
Studia Hungarica Stockholmiensia
Studia Juridica Stockholmiensia
Studia Latina Stockholmiensia
Studies in North-European Archaeology

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

STOCKHOLM ORIENTAL STUDIES

Published by the University of Stockholm

Editors: Siegfried Lienhard, Göran Malmqvist,
Seung-bog Cho, Attia Amer

Subscriptions to the series and orders for single volumes should be addressed to any international bookseller or directly to the publishers: Almqvist & Wiksell, Box 159, 101 22 Stockholm 1, Sweden. Universities, libraries, learned societies and publishers of learned periodicals may obtain the volumes of the series and other publication of the University of Stockholm in exhange for their own publications. Inquiries should be addressed to *Kungliga Biblioteket, Box 5039, 102 41 Stockholm 5, Sweden*, or to *Stockholms universitets bibliotek, Avd. Odengatan 59, Box 6404, 113 82 Stockholm, Sweden*.

1. *Siegfried Lienhard.* Tempusgebrauch und Aktionsartenbildung in der modernen Hindī. 1961. Pp. 240.
2. *Attia Amer.* Nuzhat al-'alibbā'ī ṭabaqāt al-'udabā' d'al-'Anbārī. 1963. Pp. xxxvi-280.
3. *Attia Amer.* Luma' al-'adillah fī 'uṣūl an-naḥw d'al-'Anbārī. 1963. Pp. xxiv-104.
4. *Siegfried Lienhard.* Maṇicūdāvadānoddhṛta. A Buddhist Re-birth Story in the Nevārī Language. 1963. Pp. 106.
5. *Attia Amer.* Les Séances de Ḥarīrī. 1964. Pp. cxxx-130.
6. *Attia Amer.* Al-Maqṣūr wa'l-mamdūd d'al-'Anbārī. 1966. Pp. xi-31-73.
7. *Attia Amer.* Luġat al-masraḥ al-'arabī. I. 1967. Pp. 137.
8. *Seung-bog Cho.* A Phonological Study of Early Modern Japanese. I. 1970. Pp. 184.
9. *Seung-bog Cho.* A Phonological Study of Early Modern Japanese. II. 1970. Pp. 450.
10. *Siegfried Lienhard.* Nevārīgītimañjarī. Religious and Secular Poetry of the Nevars of the Kathmandu Valley. Stockholm 1974. Pp. 332.
11. *Stella Sandahl-Forgue.* Le Gītagovinda. Tradition et innovation dans le kāvya. Stockholm, 1977, Pp. 276.

ISBN 91-22-00105-0

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi